المجلس الأعلى للثقافة

مرايا نرسيس

الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة

حاتم الصكر

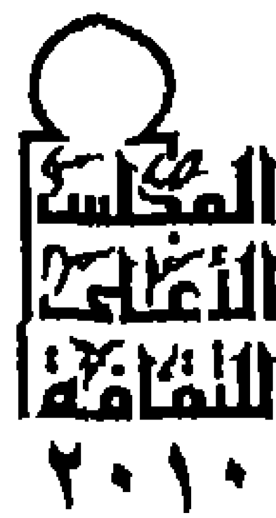


المجلس الأعلى للثقافة

مرايا نرسيس

الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة

حاتم الصكر



٢٠١٠

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

الصكر، حاتم

مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة/

حاتم الصكر

القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠١٠

٣٣٢ ص؛ ٢٤ سم.

١- الشعر الغنائى - تاريخ ونقد.

(أ) العنـوان ٨٠٨,٨١٤٠٠٩

رقم الإيداع ٢٠٠٩/٢٢٥١٩

الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 479 - 729 - 1

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 27352396 **Fax :** 27358084.

www.scc.gov.eg

إهــــداء

إلى ولدى (عدى) فى غيابه الطويل
وقد حمل نسخة من هذه الدراسة
ذات يوم بيديه اللتين لم ير مغيّبوه براءتهما
ونقاء قلبه .. أملاً فى عودته قبل أن تبيضّ أعين محبّيه
حزناً وتحترق قلوبهم ألماً ...
ويكبر صغاره فى فراغ اللهفة والانتظار

حاتم

المحتــويات

المقـــدمة

تنطلق دراسـتنا للنزوع السـردى فـى الشـعـر العربى الحـديث بأنماطه النوعـيـة، وتشكلاته البنائية، من الاعتقاد بأن فحص الجانب الدرامى فى القصيدة العربية، ظل مقتصـراً على صلتها بالمسرح ومظاهره (كالحوار)، وأسـاليب (القناع)، و (تعدد الأصوات).. فيما أهمل الجانب السـردى – القصصى خاصة – وما يتخذه من مظاهر فنية وأسلوبية، وأبنية تتوسع من خلالها النصوص الشعرية الحديثة، لتستوعب القص بآلياته المتنوعة، كالشـخصيـات والتسمـيات وتعينات المكان والزمـان، والحـواريات والتلفظات، وأفـعـال السرد وأحداثه، وترابطها فى حبكات رئيسية وثانوية، وغير ذلك.

ويرجع البـاحث هـذا الإهمـال للقص فى الشـعـر العـربى الحـديث، إلى بعض التصورات والاعتقادات الخاطئة وفى مقدمتها:

١ – الاعتقاد بغنائية الشعر العربى، وحضور (أنا) الشاعر حضوراً طاغياً، مما يلغى الجوانب الحـوارية، ومظاهر القص، بسبب مـا يفرضـه الوجدان الشـعـرى الطاغى من تجريد وتهويم صـورى ولغـوى وعـاطفى، وقد أدى تعميم هـذا الاعتقـاد، إلى تركيز ميزاته واتخاذها معياراً فى القراءة والنقد.

٢ – الاعـتقـاد بقـوة الحـدود الفـاصلة بين الأجناس والأنواع الأدبيـة، واسـتقـلال بعضـهـا عن البعض، كأفراد فى نوع مـختلف، ذى مـزايا وخصـائص، تكون النصـوص عادة، مناسبة لظهورها، وتكريسها.

فـالقصـيدة تؤكد مـزايا النوع الشـعـرى، وتتحـقق شـعـريتـهـا بمقدار مـا تفرز من خصائص النوع الشعرى وقوانينه، وقواعده المستقرة، على مستوى الكتابة الشعرية

وقراءة الشعر ونقده.. أى أن النصوص ليست إلا حقولاً لظهور مزايا النوع الذى تنتمى إليه، وتأخذ شعريتها من اندراجها فى تصنيفات الأنواع المستقرة.

٣ - الاعتقاد بنثرية القص الخالصة، وما يستلزم من جماليات خاصة، تقربه من (الوقائع) التى يتأسس عليها القص، فيما تتكون القصيدة (لغويًا)، وتختزل الوقائع لصالح وجودها، كمعادل شعورى أو عاطفى، بهيئات أو تشكيلات صورية، ولغوية، وإيقاعية، لا مجال فيها لاستيعاب الواقعة وتحديد جوانبها السردية.. أى أن (التجريد) المفترض فى الشعر، يحذف أى (تجسيد) أو تعيين سردى من خلال الوقائع أو الشخصيات أو الأمكنة... لكن الباحث يرى أن الشعر العربى الحديث يقوم على مبررات نظرية، ويتوفر على طرائق وأساليب فنية، تسمح باستضافة مظاهر القص المختلفة وتقنياته الأسلوبية، من غير أن تخسر القصيدة هويتها الشعرية.، واعتقاده هذا قائم أساسًا على ما جاء به الشاعر الحديث من اقتراب من الواقع، فى اللغة، والموضوعات، والرؤى الأسلوبية، ومن خفض لفضاء البلاغة والصور، والتخفيف من كلاسيكية المفردة، ونمطية الصورة، والتحرر من المنظور التقليدى للبلاغة، والانفتاح فى بنية القصيدة، وهيئتها الخطية، بدءًا من تكسير الثبات الإيقاعى التقليدى، وبنية البيت الشعرى ذى الشطرين والقافية الموحدة، وصولاً إلى تغيير زاوية الخطاب، وانفتاح القصيدة، بسبب نثريتها، على تعددية الأصوات، ووجهات النظر وفسح سطوحها لتستوعب تعينات المكان وتحيينات الزمان، والتسميات، وتوسيع آليات التناص التى تبلورت تنازليًا عبر الإمكانات الآتية:

١ - تناص نوعى: بين الأنواع الشعرية والنثرية. أى بين الشعر مجسدًا فى القصيدة، والنثر ممثلاً فى القصة.

٢ - تناص موضوعى: بين مجالات عمل القصيدة وموضوعاتها، ومجالات اشتغال القص وموضوعاته.

٣ - تناص لغوى: يستعير ضمائر اللغة الممكنة، ويمزج الذوات فى هيئات وكيفيات مختلفة، مثل: أنا الشاعر وأنا النص وأنا العالم.

٤ – تناص فني – أسلوبي: يستوعب إمكانات الملحمة والتاريخ، والقناع والرمز، والحكاية الخرافية والأسطورة، والسيرة، ليقدم لها مقابلاً شعرياً ممكناً، مع الحفاظ على هوية القصيدة وخصائصها الشعرية.

٥ – تناص جمالي: على مستوى قراءة النصوص الشعرية ونقدها، حيث دخلت إلى آليات القراءة، ولغة النقد الشعرى، إجراءات تحليلية، ومقتربات من الفنون القصصية المجاورة للشعر، وأصبح بالإمكان أن يستعين قارئ النص الشعرى بخبرات القراءة النثرية وطرائقها.

إن توسع الأجناس والأنواع الأدبية، وانفتاحها الشديد، واقتراب لغة الشعر وهيئته من الواقع ومفرداته وموضوعاته، قد خففت الطابع الغنائى (الشعرى) للقصيدة، وجعلت متنها يتكيف بشكل صحى وسليم، ليقبل استضافة آليات القص وإجراءاته، سواء بالتناص، أو التشكلات الفنية التى سوف نبسط القول فيها لاحقاً. وهذا هو الاعتقاد الذى انطلقنا منه، لاستقصاء أنماط القص وتشكلاته فى الشعر العربى الحديث.

إننا لن نبحث عن (قصة) شعرية، أو مظاهر حوارية أو مسرحية، أو عن نزوع درامى، تتحد فيه مكونات الشعر والنثر، بل نبحث عن (نزعة) أسلوبية تتحدد فى البنية الفنية للقصيدة، وتكتمل بها أدواتها، بحيث تنصهر فى تقنيات القصيدة، ولا تنعزل عن مكوناتها الأخرى.

لقد تعرضت دراسات سابقة على دراستنا، لكيفيات من القص الشعرى والدراما. لكنها تتحدد فى عزل تلك العناصر والمكونات، والانطلاق فى فحصها ودراستها من النثر نفسه.

ومنها دراسة المرحوم الدكتور محسن أطيمش (الشاعر العربى الحديث مسرحياً)، ودراسة الدكتورة عزيزة مريدان (القصة الشعرية فى العصر الحديث)، ودراسة الدكتور

جلال الخياط (الأصول الدرامية فى الشعر العربى)، وكذا الدراسات التى تناولت الشعر المسرحى أو المسرح الشعرى، فى تجارب عبد الصبور، والفيتورى، وبسيسو، وغيرهم من شعراء الحداثة العرب، فقد وجد الباحث أن تلك الدراسات - وإن كانت تتفحص صلة الشعرى بالسردى - تقوم على فرضية العزل النوعى بين القصيدة والقص، وتنطلق من منطقة النثر، لتفحص وجود القصيدة، بينما نرى أن السبيل الصحيح هو دراسة التعينات والكيفيات التى يتوسع من خلالها جسد القصيدة، ليستوعب عناصر القص، ويهبها وجوداً شعرياً جديداً داخل النص. لذا فليست القصة الشعرية والمسرحية من مجالات دراستنا التى ستتجه إلى أنماط محددة داخل النوع الشعرى نفسه، وما تأخذه من هيئات فنية وأبنية.

وقد اختار الباحث لاستقصاء ذلك النزوع السردى فى الشعر الحديث، استخدام آليات وإجراءات ومفاهيم، مأخوذة من علم السرد الحديث الذى وجدنا أنه ينظم الحديث عن السرد، بشكل علمى، يسمح بمعاينة وجهات النظر، والشخصيات، وفضاء النص وزمانه، ومداخله الاستهلالية وخواتمه، وتلفظاته ومحاوراته.. وكان هذا هو منهجنا فى دراسة التشكل السردى فى الشعر العربى الحديث المتأثر بتقارب الأجناس الأدبية، والمستفيد من الانتقال فى زاوية الخطاب الشعرى من الغنائية إلى الدرامية والموضوعية، وعبر مظاهر محددة من أبرزها: النظم الحكائى، واستمداد الموروث الأسطورى والشعبى، والأقنعة والرموز والمرايا، والسيرة وقصائد الحدث والتاريخ والحكاية.

إذا كان ذلك الذى قدمنا، سبباً فى اختيارنا لموضوع دراستنا، وتلك ملامح منهجنا فى الدراسة، وهو منهج قائم على الإفادة من علم السرد وآلياته، فإننا قد حددنا لبحثنا مجالاً زمنياً، يوافق التحديد الفنى لما نعنيه بمصطلح (الحديث). فنحن نرى أن الحداثة مصطلح فنى لا زمنى. ونعنى به تحديداً: الانتقال بالقصيدة إلى مواقع جديدة فى الرؤية والأسلوب معاً. لكننا وجدنا أن ذلك متحقق تماماً فى ما عرف بالشعر الحر الذى بدأ ظهوره النصى فى أواخر الأربعينيات من قرننا هذا. وعلى أساس من تغير الرؤية والأسلوب معاً. وليس التجديد فى الموضوعات أو اللغة فحسب، قامت التجارب الشعرية الحديثة، وتنوعت بها الطرق بعد ذلك. وبسبب من هذا التحديد،

درسنا السياب ومطولاته الشعرية، وأدونيس، وعبد العزيز المقالح، وأمل دنقل، وحسب الشيخ جعفر، ومحمود درويش، من خلال الأنماط التى سنفصلها فى متن الدراسة، والهيئات النصية التى اتخذتها. وإذا كنا قد عرفنا بالمنهج العام لدراستنا، ومجالها الزمنى والفنى، فإن من الحق أن نبسط ما استقر عليه اختيارنا من مصطلحات أفصح عنها عنوان الدراسة. فإننا نبحث عن (نزعة) سردية نفرقها عن وجود القصة الشعرية، ككتلة نصية، تلتهم الرؤية والأسلوب الشعريين، وتنقلهما إلى مجال نوعى آخر. كذلك ننأى بأنفسنا عن تصغير مهمة القص فى القصيدة، والذى يتحدد فى مصطلحات مثل (التمظهر) أو (البروز) السردى فى القصيدة الحديثة. لأنها تفترض كون السرد نتوءاً زائداً عن جسد النص الشعرى فيما نرى أن (النزوع) ذاتى، ينطلق من الشعر نفسه، للإفادة من آليات نوع أدبى آخر، واستيعابه فى أنماط أو تشكلات نصية ذات مزايا وخصائص، يطمح البحث إلى استجلائها.

ونعنى بالأنماط ما يقابل المصطلح الأجنبى (Types). أى تخصصات الصيغ. مثل السرد على لسان المتكلم، أو الغائب أو المخاطب، مما تحدده الرؤية، وتعطيه شكلاً حديثًا فى التقنية الأسلوبية.، وبهذا يصبح القص الملحمى والخرافى والتاريخى والسيرى والرمزى والمقنَّع، أنماطًا حديثة تتنوع على الجنس الشعرى نفسه، والذى يغدو مدى التلاؤم بينه وبين النص الشعرى المقروء، موضوعاً للشعرية. وكأن (الفجوة) أو (المسافة الجمالية) بتعبير ياوس، بين النمط الصياغى، وبين الجنس كنموذج نوعى، هى التى تحدد شعرية النص. فالأجناس تؤسس تقاليدها، لكن الأنماط كصيغ تحديثية مقترحة، تواصل الانزياح عنها، لتأسيس جماليات وأعراف جديدة، بحيث تغدو الانزياحات عن النوع، مقياس الشعرية.

أما التشكلات فهى الأبنية الفنية التى تتخذها الصيغ النمطية، وبذلك يكون البحث عنها قرائيًا. أى أنه موكول للقارئ الذى يتفحصها، ويبحث عن إمكانات السرد فيها، ويستقصيها بواسطة ما يجريه من مصطلحات وطرائق سردية.

وبذلك تجاوز الباحث أشكالاً مهما واجه الدراسة، يتلخص فى السؤال عن وجود السرد: أهو فى النص نفسه؟ أم أنه مكتشف بجهد القارئ؟

وكانت الإجابة تفرض على الدراسة رفض التعينات القسرية لوجود السرد فى الشعر، كالقول بوجود القصة فى الشعر العربى القديم، وظهورها بشكل محاورات أو مناجيات، إلى جانب هيمنة الرؤية الغنائية والتشكل الوجدانى الخطابى للقصيدة العربية التقليدية.. مما يؤخر القيمة الدرامية للحوار العارض فى القصيدة التقليدية، ويقلل من أهميته البنائية.

وقد فرضت خطة البحث والرؤية المنهجية المستفيدة من استراتيجيات القراءة والتلقى وعلوم السرد، أن نعقد دراسة على مقدمة عامة وثلاثة أبواب دراسية، كالآتى:

أولاً: تناولنا فى المقدمة أسباب اختيار الموضوع وشرحنا المصطلحات المستخدمة فى عنوان بحثنا، وناقشنا الدراسات السابقة، وزوايا النظر إلى القص فى الشعر. كما ثبتنا الحدود الزمنية والفنية لبحثنا، مع الإشارة إلى الملامح الأساسية لمنهج البحث المعتمد فيه.

ثانياً: خصصنا الباب الأول للتمهيد النظرى، وتقصى علاقة الشعرى بالسردى، من خلال فصلين: الأول يتناول حدود الأجناس والأنواع الأدبية، وإمكان انفتاحها باتجاه بعضها البعض، والإفادة من مفهوم التناص (بأنواعه المبينة فى البحث) ومراجعة الصلة بين تلك الأنواع نظرياً، وعبر التشكلات البنائية التى اتخذتها فى التراث، لنصل إلى شعر الحداثة وإمكان القص فيه، بسبب مزاياه الفنية، وجوانب السرد التى توفر عليها. وهو ما خصصنا له الفصل الثانى من الباب التمهيدى، حيث وجدنا أن السرد فى القصيدة الحديثة يأتى على نمطين: سرد ذاتى وآخر موضوعى أو خارجى.

ثالثاً: وقفنا فى الباب الثانى عند ثلاثة أنماط من القصيدة الحديثة المستفيدة من السرد القصصى الذاتى. وفيها ينبثق القص على مستوى التلفظ والخطاب معاً، من ذات الشاعر. وهذه الأنماط هى: نمط قصيدة المرايا كما توضحت فى شعر أدونيس، وقصيدة الرمز الأسطورى المقنع لدى عبد العزيز المقالح، وقصيدة السيرة لدى محمود درويش. وقد خصصنا لكل منها فصلاً مستقلاً.

رابعًا: الباب الثالث، وهو مخصص لقصائد السرد الموضوعي التي يقف فيها الشاعر خارج القص لينجز البرنامج السردي في قص موضوعي ويكتفي بدور الراوي الخارجي. وضم هذا الباب ثلاثة فصول كرسنا كلاً منها لنمط من أنماط القصيدة ذات السرد الموضوعي وهي: القصيدة المطولة لدى السياب، وقصيدة الواقعة التاريخية كما تجسدت في شعر أمل دنقل، وأخيراً قصيدة الحكاية وتمثلاتها في شعر حسب الشيخ جعفر. وقد كان منهجنا في الكتابة قائمًا على ربط التنظير لهذه الأنماط، بتشكلاتها البنائية على مستوى التطبيق في قصائد الشعراء الستة الذين اتخذناهم نماذج للتحققات النصية لكل نمط على اعتقادنا ذلك النمط الشعري السردي على تجاربهم الكتابية.

وأنهينا الدراسة بخاتمة أوجزنا فيها ما توصلنا إليه في دراستنا.

وأخيراً لا يسع الباحث إلا أن يتوقف مشيراً إلى بعض المصاعب التي واجهته في إعداد دراسته، وتتلخص في ندرة مصادر الدراسة ومراجعها، حيث كان أغلبها يتناول ظواهر القص أو مظاهره البنائية وتشكلاته النصية، منعزلة أو منفصلة عن النص الشعري ذاته، وتكرار القول في مسائل القناع والرمز خاصة، إلى جانب جدة بعض فصول الدراسة وولوجها في حقول بكر لم تدرس من قبل أو أشير إليها مجملة، مثل قصائد المرايا والسيرة الشعرية والحكاية.. وكذلك سعة رقعة الدراسة، وتعدد نواحيها النصية، وحداثة زمن الإصدارات التي اتخذتها عينات لاستقصاء ملامح السرد في الشعر الحديث.

ولابد من الإشارة أخيراً إلى أن ثمة جزءاً لاحقا من الكتاب يضم تجليات السرد بنائيًا في قصيدة النثر خاصة لما يمثله من عنصر أساسي في تشكيلها وتحقيق شعريتها بعد أن قطعت وشائجها بالغنائية ومستلزماتها اللغوية والصورية والإيقاعية..

د. حاتم الصكر

البـاب الأول

الشعر والقص

- تمهيد نظرى -

الفصل الأول

الأجناس الأدبية.. والمزايا النوعية

يعترض الباحث فى أنماط القص وتشكلاته فى النصوص الشعرية، ما استقر من طبيعة الأجناس الأدبية واستقلالها، وما تمنح النصوص المندرجة تحتها من مزايا يحرص القراء على تلمسها فى المقروء، كما يمتثل لها منتجو النصوص عند الكتابة.

وبهذا تصبح (الغنائية) التى ارتبطت بالقصيدة، عاملاً يقصى (الدرامية) التى يتميز بها القص عادةً، فكيف يمكننا أن نلائم بينهما فى نوع واحد؟ قد يبدو ذلك عسيراً، ولكن الشعر الحديث يقوم فى مبرراته النظرية ومنطلقاته، على التخفيف من هذه الغنائية والمباشرة والإيقاع الخارجى، مما يتيح للقصيدة أن تقترب من لغة النثر ومكوناته البنائية. فالبناء النصى فى الشعر المعاصر ينزع «نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية، أو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية فى النص الواحد»[١].

لقد ألحقت حركة الحداثة ضعفًا بينًا فى الحدود الفاصلة بين الأجناس[٢]، فترتب على ذلك تبدل واضح فى شعرية النصوص، والخصائص الداخلية للأنواع ذاتها، تبعًا لذلك. فكانت النصوص المنضوية تحت جنس أدبى واحد، تعكس مزايا متشابهة عبر تحقيقها لأجناسها، وتجسد بذلك التقسيم التقليدى الذى عرفته نظرية الأدب منذ أفلاطون. فالتقسيم الثلاثى الذى اقترحه يميز بين ثلاثة أنواع من المحاكاة، تنتج عنها

---

(١) محمد بنيس: الشعر العربى الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج٤، ص١٠.

(٢) ينظر: حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة، ص٧١.

الأجناس أو الأنواع الشعرية وهي: الرواية الخالصة التى يرويها الشاعر ذاته ويتكلم فيها بمفرده، وهى تشمل ما نعرفه اليوم بالجنس السردى الخالص، والرواية بالمحاكاة حيث تتكلم الشخصيات وحدها. وهى الجنس الدرامى، والنوع الثالث هو المزدوج حيث يتكلم الشاعر ذاته تارة، والشخصيات تارة أخرى، وهو الشعر الملحمى[1].

وتستمر هذه الثلاثية لدى أرسطو الذى يرى أن الشاعر يتخذ دائمًا إحدى طرق المحاكاة الثلاث بتصوير الأشياء كما كانت، أو كما هى فى الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون[2].

وإذا كانت هذه التقسيمات الثلاثية تعتبر أهم التقسيمات فى تاريخ نظريات الأنواع الأدبية، - من حيث فصلها بين الغنائى والدرامى والملحمى - ، فإن من النقاد من يصفها بأنها «ثلاثية مزعجة» يسعى إلى تفكيكها طمعًا «فى الانفتاح على أجناس محتملة الوجود[3]».

ويظهر لنا تتبع تاريخ الشعرية أنها فى ملخصها، ليست إلا جدلاً بين الأجناس وما تستقر عليه من قوانين وقواعد، وبين النصوص التى تعمل على تحقيق شعريتها الخاصة بالانزياح عن تلك القوانين والقواعد التى استقرت تاريخيًا، عبر تراكم أفراد النوع، وما أفرزته النصوص من أعراف قراءة لدى المتلقين.

لقد غدا الجنس الأدبى موجهًا من موجهات القراءة. أى أنه يمنح القارئ مفتاحًا لقراءة النص بهدى أعراف الجنس الذى ينضوى النص تحته. ولذا فإن تكريس أعراف جديدة فى قراءة النصوص، يستلزم بالضرورة تخطى الموجّه الجنسى للنص، بحثًا عن

---

(١) ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، ص٣٨٤-٣٨٥.
وجيرار جينيت: جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ص٣٧.

(٢) أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوى، ص١٧.

(٣) جينيت: جامع النص، ص٥ و٩.

شعرية خاصة به، وذلك يبرر مهمة البحث عن السردى فى الشعرى مثلاً. فالحدود بين الأجناس الأدبية تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج كما أن القديم منها يحور، كما تخلق أنواع جديدة أخرى، «مما جعل مفهوم النوع الأدبى نفسه موضع شك[١]».

وقد أشار نقاد كثيرون، ودارسون للشعرية إلى ذلك المزج والخلط، وإلى فكرة وحدة الفنون[٢]، وعدم ثبات الأنواع وعدم جمودها[٣].

وليست الدعوة إلى تخطى حدود الأجناس والأنواع الأدبية من مقولات عصرنا أو حداثاته المختلفة، بل هى دعوة جاءت مع الرومانتيكية، تأثرًا بفلسفة شليجل الذى يرى: «أن تقسيم الأدب إلى أجناس، نوع من التحكم، لا يمكن قط أن يخضع له التأليف الأدبى[٤]» على عكس ما كان يذهب إليه الكلاسيكيون الذين جعلوا قواعد الأجناس تمايزات ملزمة للأدباء، ورأوا أن تحديد الجنس الأدبى الذى يندرج تحته الأثر الأدبى، هو من أهم وظائف النقد، وخلقوا بذلك معيارًا يتحدد فى مدى الملاءمة بين مبادئ الجنس الذى ينتمى إليه الأثر الأدبى، وبين ما يطرحه الأثر نفسه؛ لذا حرصوا على تحديد الأجناس الكبرى والأنواع المنبثقة عنها، ودرسوا العلاقات المتبادلة بينها وبين الآثار الأدبية ذاتها، باعتبار أن الآثار تكتسب شعريتها من انتمائها إلى هذه الأجناس. وقد نزعت نظرية الأدب لدى المنظرين الروس إلى التأكيد على "عملية الإغناء المتبادلة بين الأنواع دون طمس السمات الخاصة للنوع" وانطلاقًا من نظرية الانعكاس توصلوا إلى: «أن وجود الأشكال تاريخيًا هو شرط حياتها، وارتباطها بالصراع الأيديولوجى والاجتماعى للعصر[٥]».

---

(١) ويليك: مفاهيم نقدية، ص٢٧٦.

(٢) يشير إلى ذلك تزفتيان تودوروف فى (الشعرية)، ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة، ص١٣.

(٣) ينظر: رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحى، ص٢٧١. ومجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مادة (الجنس الأدبى)، ص١٨٩، و(تطور الأجناس الأدبية)، ص١٥٤، ورشيد يحياوى: حدود الأجناس الأدبية، مجلة البيان، العدد ٥٩، ص٤٥.

(٤) مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص٢٧٥.

(٥) إيسبورغ وجماعة: موسوعة نظرية الأدب، القسم الأول، ترجمة د. جميل نصيف، ص١٠.

وهذا الارتباط النوعى بالتاريخ يؤكده باختين الذى يرى: «إن على الفنان أن يتعلم كيف يرى الواقع بعيون النوع.. الذى يعيش فى الحاضر، ولكنه دائمًا ما يتذكر الماضى وبداياته. إن النوع هو ممثل الذاكرة الخلاقة فى عملية التطور الأدبى[١]».

وقد حدا ذلك بالنقاد الجدد خاصة إلى تشبيه النوع الأدبى بوجود المؤسسة، وأن لها أوامر دستورية، وأنها تؤدى إلى ترسيخ تقاليد جمالية ثابتة. إذ أن نظرية الأنواع مبدأ تنظيمى، يضع الأعمال الأدبية فى زمر، تقوم نظريًا على كل من شكلها الخارجى (وزن معين أو بنية) وشكلها الداخلى أيضًا (الاتجاه - الجرس - الهدف..)[٢].

ولكن هذه التحديدات الأجناسية لن تصمد إزاء الممارسات النصية، وما تقدمه النصوص كتحققات ملموسة، من مادة تصعب على الانضواء تحت جنس معين. إذ أن المجتمع الذى أفرز الأجناس الأدبية، كاختيار تواضع عليه، هو نفسه الذى سيطيح بمؤسسة النوع، ويحل محلها وجود النصوص وعلاقاتها الموسعة فنيًا وأسلوبيًا[٣]، أو ما يعرف فى النقد المعاصر، بمعمار النص أو جامع النص الذى غدا موضوع الشعرية المعاصرة.

ويقصد به: «مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التى ينتمى إليها كل نص على حده»[٤] وهو يوجد باستمرار فوق النص وتحته وحوله، ولذا فما يحتل - كما يقول جينيت - المرتبة الفوقية هو جامع النص، وليس ما نطلق عليه نظرية الأجناس أو الأجناسية[٥].

وهذا التحول فى رؤية شعرية النصوص داخل أبنيتها وعلاقاتها الخفية أو الجلية بغيرها من النصوص، بقدر تهديمه للقواعد المسبقة التى يجب توفرها فى النصوص

---

(١) تودوروف: باختين - المبدأ الحوارى، ترجمة فخرى صالح، ص١٨٨ و١٩٢.

(٢) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص٣٧٦، ونظرية الأدب، ص٢٣٧ و٣٧١.

(٣) ينظر: تودوروف، مفهوم الأدب، ترجمة منذر عياشى، ص٥٥.

(٤) جيرار جينيت: جامع النص، ص٩٤ و٥٥.

(٥) نفسه: ص٩٢.

بسبب انضوائها تحت جنس أو نوع محدد، سمح بظهور مسميات جديدة، مثل (النص) كمصطلح لنوع حر من الكتابة، يستثمر خصائص أنواع أدبية متعددة، وباعتباره «جنسًا أدبيًا تتماهى فى ظلاله كثير من الأجناس الأدبية المتعارف عليها»[1].

وبذا حل هذا المولود المهجن ليحمل سمات من أنواع متباينة. كما شاع مصطلح آخر كنتيجة لخلخلة الأجناس الأدبية واختلاطها، وهو (الكتابة) التى: «برزت كثورة على حدود الأجناس، ورفض لقوالبها»[2].

لم تكتف الشعرية المعاصرة إذن، بتخطى حدود الأجناس الأدبية، ونقل مزايا بعضها إلى بعض، بل تعددت ذلك إلى توليد أنواع جديدة، احتفظ بعضها صراحة بما يرث من الجنس المنقول عنه، مثل (قصيدة النثر)[3]، بينما تسمى بعضها بأسماء جديدة، تحاول محو سلالة الآثار المكتوبة أو تاريخها النوعى، مثل (النص) أو (الكتابة) كتوليد لنوع جديد يتنكر لأصوله أو يغيبها، كمزايا فنية داخل أبنيته.

ولكن بحثنا لن يتوقف عند هذين الصنفين من الأنواع المولدة نتيجة هدم حدود الأجناس، فهى خارج هدفه. بل يريد معاينة الانزياحات الحاصلة فى النصوص من خلال معمارها البنائى، واستفادتها من إمكانات أنواع أخرى، يتوسع جسد النص الشعرى ليستوعبها ويقبلها داخل نسيجه، أو ما أسميناه تحديداً بـ(النزعة القصصية) أى الرغبة النصية فى المطابقة، مع الاحتفاظ باستراتيجيات الخطاب الشعرى وعناصره المهيمنة فى البناء النصى.. ونميل هنا إلى اقتباس تحديد رامان سلدن للعنصر المهيمن بأنه: «العنصر الذى يحتل البؤرة من العمل الفنى، فهو الذى يحكم غيره»[4].

---

(١) عبد الرحيم مراشدة: أدونيس والتراث النقدى، ص١٤٩.

(٢) محمد جمال باروت: الشعر يكتب اسمه، ص١٣٩. ويشير أدونيس إلى (الكتابة) كنوع واحد يتجاوز الأنواع الأدبية ويصهرها كلها فى بنيته. يراجع: أدونيس، مقدمة للشعر العربى، ص١١.

(٣) ونضيف إلى ذلك: الشعر القصصى أو القصة الشعرية، والشعر المسرحى أو المسرحية الشعرية، كنتاج نوعى يعلن عن وراثة جنسين مختلفين.

(٤) رامان سلدن: النظرية الأدبية، ترجمة د. جابر عصفور، ص٤١.

أو التوسع النسقى الذى حمله تحديد الشكلانيين الروس لنظام المهيمنة بكونها تعني: «بروز أحد الأنساق وتحكمه فى العناصر الأخرى عنصراً بؤريًا للأثر الأدبى»[1].

إن التجنيس، على مستوى التلقى، يغفل الطبيعة المتفردة للنصوص، ويعلى مرجع الأجناس على حساب نصية النص، لأن ما يهتم به المجنسون هنا هو فصيلة الدم العامة لا مكوناته الخاصة، مما يؤدى إلى ذوبان شخصية النص وبروز التلقى النوعى المطمئن إلى ما يشبه أفق انتظار تقليدى، يلقى بكل عمل فى قائمة مهيأة سلفًا، فيستحيل كل عنصر فى العمل إلى نظير، لما يماثله فى قائمة النوع التى خلقتها القراءة التى يتكون أفقها فى العادة من خبرات سالفة فى النوع المقروء[2]. ولذا، سيكون تجاوزنا لحدود الأجناس، وبحثنا عن (السردى) فى (الشعرى) مستنداً إلى عدد من الاستراتيجيات النصية التى أفرزتها الحداثة الشعرية. وهى:

١ – توسيع مفهوم (التناص) أو التعالى النصى الذى لا يتحدد بالتعريفات المدرسية المؤطرة بعلاقة النص بغيره من النصوص فحسب، بل بالأنواع ذاتها، وما تنطوى عليه من مزايا. وكذا بين الوقائع ذات الوجود الخارجى (تاريخيًا وحكائيًا وسيريًا) وما تأخذه من وجود فنى داخل النص.

٢ – اعتماد نظام المهيمنة لاستجلاء العنصر المهيمن فى البؤرة النصية، وما يمكن أن يشع من خلاله على أطراف النص وأجزائه. وفى هذا القياس، لا يتحول العنصر البؤرى المهيمن – كالسرد مثلاً – إلى معيار نقيس به مدى انتقال النوع الشعرى إلى حيز سردى، بل نتمثل ما أفرزته (هيمنة) السرد على مساحة القصيدة، باعتبار بقاء هوية القصيدة الشعرية.

---

(١) إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلى – نصوص الشكلانيين الروس، ص٨١.

(٢) ينظر: حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة، ص١٠٨.

٣ – استجلاء صلة النص بالنوع لتحديد الانزياح عن مزاياه المستقرة كأفق انتظار على مستوى التقبل. ومرجعية البحث في ذلك هي انتماء النص إلى الشعر كهيئة نظرية، والقصيدة كتجلٍّ نصي لها، مع تشخيص النزوع القصصي باستقصاء ملامحه وكيفياته أو أنماطه المؤدية إلى التشكلات البنائية.

٤ – ونصل بذلك إلى استعانتنا بالجهاز السردي، لفحص تلك الأنماط والتشكلات لنستطيع تنظيم الاقتراب من القص، وتجلياته، سواء في وجهة النظر أو مواقع الرواة، وفضاء النص وزمانه، وشخصياته وأشكال التلفظات، وغير ذلك.

إلا أننا في رصدنا لهذا التدرج النصي، لاحظنا اضطراب المصطلح سواء على مستوى الجنس والنوع، أو ما هو أدق منهما كالشكل والبناء النصي . وهو اضطراب لا يخص الخطاب الأدبي والنقدي العربي، بل يشمل الكتابات التي طالعناها في نظرية الأدب والنقد لدى الغربيين. وهذا ما يعترف به مؤلفا كتاب (نظرية الأدب) بصدد مصطلح (الجنس) و (النوع) و (النمط) في التداول[1].

كما نلاحظ استخدام جيرار جينيت (الأنماط)[2] الأساسية لجميع الأعمال التي صنفت تحتها الأجناس والأنواع الأدبية، وأصناف الخطابات والأشكال الأدبية وقد حصرنا عدداً من المصطلحات وتعريبها في دراساتنا النظرية، كالآتي:

جنس genre.

نوع kin.

نمط type.

شكل form.

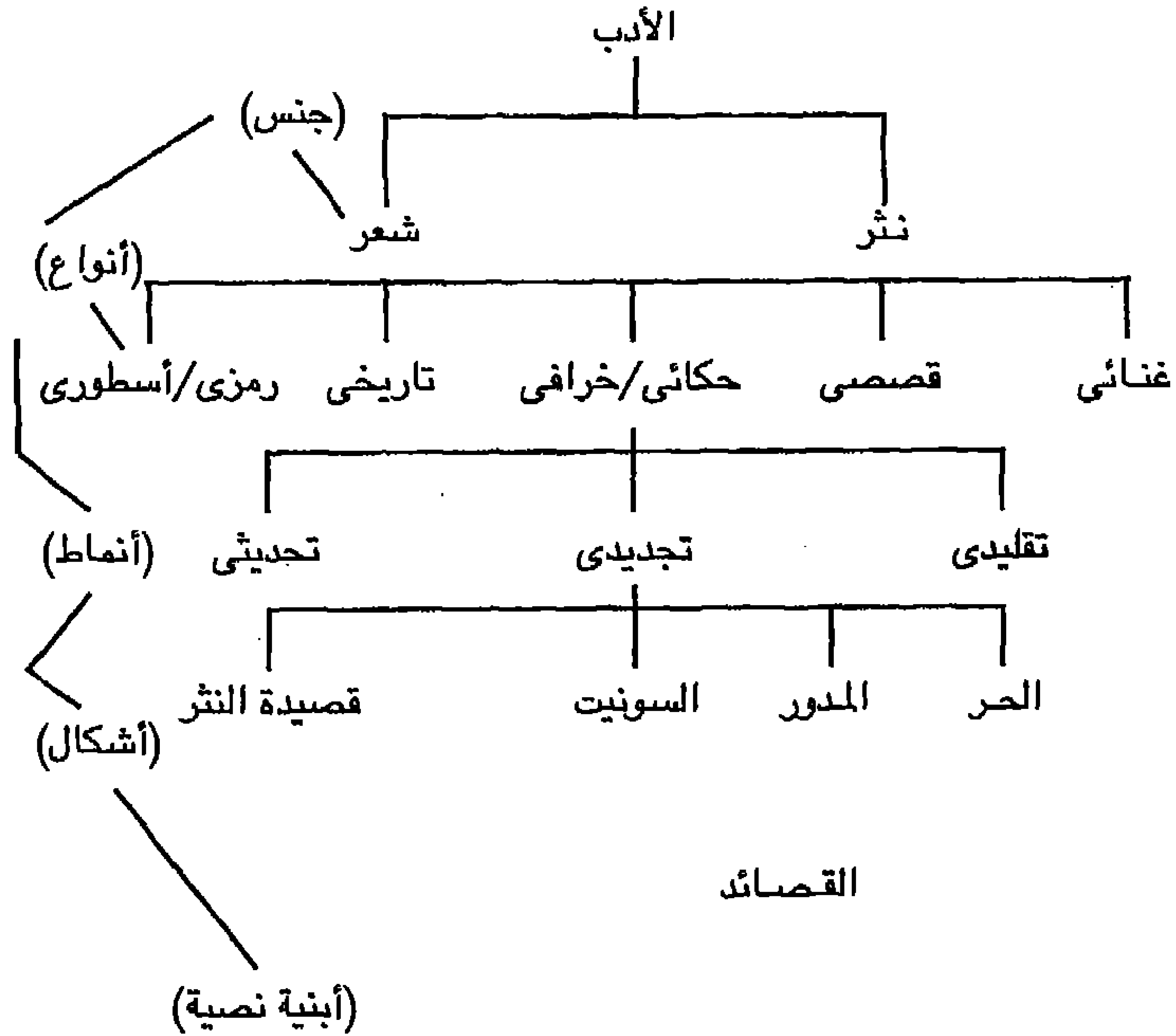
لكننا نميل إلى التسلسل الآنف، لكون الشعر جنسًا قسيمًا للنثر في أصلهما الأدبي، ثم انقسام الشعر إلى أنواع، بحسب المهيمنة الموضوعية والأسلوبية.

---

(١) تراجع: الملاحظة رقم ١ في ملحق الكتاب، ص٣٧، وقد أبقاها المترجم دون تعريب.

(٢) جينيت: جامع النص، ص٥. واعترف جينيت بأنه يصطلح على (الأنواع) بالأجناس، ص٣٧.

ويمكن تجريد مخطط للعلاقة التنازلية كالآتي:



ولكن هذا المقترح الاصطلاحى المنبثق عن اعتقاد مفهومى بالضرورة، ينقلنا إلى السؤال الذى صرح به الباحث فى المقدمة، وهو: أتكون قراءة النصوص بالاحتكام إلى مزاياها النصية أم الأجناسية؟ وهل يقتضى ذلك مراعاة وجودها فى النص فنيًا (عند الكتابة)، أم أنها تظهر (جماليًا) بالقراءة، ويفترضها القارئ حتى لو أغفلها المؤلف؟

وفى وجود القص فى الشعر تحديداً، هل يتكون هذا الوجود بفعل الكتابة أم أنه موجود بقوة القراءة؟ ويترتب على ذلك سؤال آخر - يبدو أنه ليس أخيراً - وهو: أيصح إذن أن نبحث عن (النزوع السردى) فى شعرنا العربى الحديث، دون أن نتوقف عند وجوده فى التراث الشعرى؟.

الملاحظ أن النقاد العرب القدامى - وهم متلقون من المستوى الأول - قد نظروا إلى الشعر العربى بكونه (شعرا غنائيًا). وقد تأكد ذلك فى تنظيراتهم، وقراءاتهم لهذا الشعر، سواء ما كتب فى عصورهم، أو ما جاءهم عن العرب فى النماذج المبكرة،

وكذا فى قراءتهم لأرسطو، وهى قراءة تنبثق من فصلهم التام بين الشعر والنثر.. وتركيزهم على الشعر الغنائى الذى أغفله كتاب أرسطو، وها هو حازم القرطاجنى يتعرض لكتاب أرسطو فيحاول التهوين من أهميته للقارئ العربى - على الأقل - بسبب انحصار اهتمامه فى الشعر المكتوب على (مذاهب اليونانية) ودراسته للشعر المعتمد على الخرافات وتصاريف الزمان (أى الملاحم) والتاريخ وأحوال الناس.

يقول حازم: «.. فإن الحكيم أرسطاليس وإن كان اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه، ونبه على عظيم منفعته، وتكلم فى قوانين عنه، فإن أشعار اليونانية إنما كانت أغراضًا محددة فى أوزان مخصوصة، ومدار جل أشعارهم على خرافات كانوا يصنعونها.. يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع فى الوجود. وكانت لهم أيضًا أمثال فى أشياء موجودة، نحوًا من أمثال كليلة ودمنة، ونحوًا مما ذكره النابغة من حديث الحية وصاحبها. وكانت لهم طريقة أيضًا - وهى كثيرة فى أشعارهم - يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه، وتنقل الدول، وما تجرى عليه أحوال الناس وتؤول إليه. أما غير هذه الطرق فلم يكن لهم فيها كبير تصرف، كتشبيه الأشياء بالأشياء..»(١).

وقد حال ذلك دون الإفادة من كتاب أرسطو، رغم ترجمته عدة ترجمات، وإلى تكريس غنائية الشعر العربى، وأغراضه ومعانيه وأساليبه المعروفة. فكأن تلك الخرافات والأمثال وتصاريف الزمان وأحوال الدول والناس، إنما هى ضرب من النثر الذى لا يجوز أن تقترب منه القصيدة.

لقد ظل النثر قسيمًا حادًا للشعر، حتى نقل عن الجاحظ صعوبة اجتماع اللسان البليغ والشعر الجيد فى إنسان واحد، وكذلك الأمر فى اجتماع بلاغة الشعر وبلاغة النثر، التى يسميها «بلاغة القلم»(٢) وهو قول ينسبه الجاحظ إلى سهل بن هارون (المتوفى عام ٢١٥هـ).

---

(١) حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٦٨.

(٢) مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب - ١ -، ص٢١٣.

وهذه النظرة تستمر فى القرون التالية، فيؤكدها الفارابى (المتوفى عام ٣٣٩هـ) حيث يميز بين الشعر والنثر تمييزًا واضحًا، والسجستانى المنطقى (المتوفى عام ٣٨٠هـ) الذى يشير إلى أن النظم أدل على الطبيعة؛ لأنه من حيز التركيب، والنثر أدل على العقل؛ لأنه من حيز البساطة(١).

وبرزت جهود نقدية كثيرة، تنصرف إلى حل أبيات الشعر، وإرجاع معانيه إلى النثر. فألف الثعالبى (المتوفى عام ٤٢٩هـ) كتابًا دعاه (نثر النظم وحل العقد) كما تكلم العسكرى قبله عن حل المنظوم، إذ كان النثر مستقل الأسلوب والغرض والمعنى، ولا بد لوجوده فى الشعر من مبرر (اضطرارى) بعبارة ابن طباطبا العلوى الذى يوجب على الشاعر «إذا اضطر إلى اقتصاص خبر فى شعر» أن يدبره تدبيرًا سليمًا يسلس له معه القول، ويطرد فيه المعنى»(٢)، ولذا كان الناقد يميل إلى التسليم «بوجود مجالات نوعية لأجناس الأدب شعرًا ونثرًا»(٣) وتفرقت – من بعد – طرق التمييز بين أنواع الفن وأجناسه، سواء أكان ذلك بالأداة أو نوعية الاستجابة أو الغرض أو المعنى. فالفارابى يلاحظ أن استجابة المتلقى تتحدد نوعيًا بالجنس نفسه(٤).

بينما يرد ابن طباطبا تفاضل الأشعار فى الحسن، على تساويها فى الجنس، إلى تفاوت الشعر فى «التفصيل» وتفاضل الشعراء فى «المعانى»(٥).

أما حازم فيلجأ إلى تقسيم غريب للأجناس بحسب المعانى والأغراض وتدرجها من الأجناس الأول كالارتياح والاكتراث وما يتركب منهما، والأنواع التى تحت هذه الأجناس، كالاستغراب والاعتبار والغضب والخوف والرجاء، والأنواع الأخر التى تحتها كالمدح والنسيب والرثاء.. «فمعانى الشعر على هذا التقسيم، ترجع إلى وصف أحوال

---

(١) نفسه: ص٢١٤.

(٢) ابن طباطبا العلوى: عيار الشعر، ص٤٧.

(٣) ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص٤٦.

(٤) جابر عصفور: قراءة التراث النقدى، ص٢١٤.

(٥) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص١٣.

الأمور المحركة إلى القول، أو إلى وصف أحوال المتحركين لها، أو إلى وصف أحوال المحركات والمحركين معًا. وأحسن القول وأكمله ما اجتمع فيه وصف الحالين»[١].

وإذا كانت تلك هى الطريقة الأولى إلى اقتباس المعانى لدى حازم، فإن الطريقة الثانية عنده، هى التى تتم «بسبب زائد على الخيال. وهو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى فى نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل..»[٢].

فكأن حازم يجارى بهذا، تقسيم ارسطو للشعر، ويفرد للقصصى والملحمى طريقًا، بمقابل الشعر المنبعث من المحركات، أى الغنائى، وهو الذى فصل فيه القول فى القسم الأول. وبذلك يعيدنا حازم إلى تقسيم ابن طباطبا الآنف ذكره، وتمييزه الشعر القصصى فى نوع خاص، إلا أن أثر نظرية أرسطو فى المحاكاة، كان أظهر وأوضح فى تقسيم حازم الذى عد قصيدة الأعشى فى قصة وفاء السموأل، ضمن المحاكاة التامة فى الوصف، «وهى استقصاء الأجزاء التى بموالاتها يكمل تخييل الشىء الموصوف [كالحكمة] وفى التاريخ استقصاء أجزاء الخبر الحاكى وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها كقول الأعشى: كن كالسموأل....، فهذه محاكاة تامة»[٣].

ولعل حازم يستعيد هنا مصطلحات أرسطو حول الملحمة التى عدها قصة، «تتناول عدة أجزاء للفعل فى وقت واحد»[٤].

أما ابن طباطبا فقد تناول قصيدة الأعشى فى وفاء السموأل وقصة خبر السموأل، مؤكداً على استيفاء الشاعر لأحداث الخبر كله فى قصيدته، حتى إن سامع هذه القصيدة يستغنى عن «استماع القصة فيها.. لاشتمالها على الخبر كله بأوجز كلام، وأبلغ حكاية، وأحسن تأليف، وألطف إيماء»[٥].

---

(١) حازم: منهاج البلغاء، ص١٢-١٣.
(٢) نفسه: ص٣٩.
(٣) نفسه: ص١٠٥-١٠٦.
(٤) أرسطو طاليس: فن الشعر، ص٦٧.
(٥) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص٤٨.

وإذا عدنا إلى قصة وفاء السموأل، كما أوردها الأعشى فى ديوانه، وجدنا أنها جاءت فى معرض مدح الشاعر لشريح بن حصن بن عمران بن السموأل بن عاديا، أى أن السياق الغرضى الذى جاءت فيه، ينأى بها عن مرمى القصة الشعرية، فالشاعر يبدأ بذكر خبر السموأل ووفائه، فى البيت الخامس من القصيدة[1] حين يخاطب الممدوح بالقول:

كن كالسموأل إذ سار الهمام لهُ   فى جحفلٍ كسواد الليل جرّارِ

ويلتزم تفاصيل قصة (أو خبر) السموأل الذى قيل إن امرأ القيس أودع عنده دروعًا له، قبل أن يقصد إلى قيصر.. وقد أتى الحارث بن ظالم (أو بن شمر) فطلب هذه الدروع من السموأل، فرفض تسليمها، فأخذ ابنه رهينة عنده، وخير السموأل بين قتله أو تسليم الدروع، فأصر السموأل على إبائه، فقتل الحارث ولده الذى عنده، وأدى السموأل الوديعة التى عنده لأهل امرئ القيس بعد موته[2].

وتشتمل القصة على تعيين المكان، وهو الحصن المعروف بـ(الأبلق) فى (تيماء) ببادية الشام وتضم محاورات مصدرة بالفعل (قال)، وبعض التوقفات السردية التى تعبر عن مرور الزمن أو التفكير قبل إنجاز الفعل التالى، لكن الأعشى يحضر كراوٍ خارجى عليم، فنجده يعلق على الخبر فى نهاية القصيدة، وكأنه يحث المخاطب (المروى له) ليقتدى بوفاء السموأل لا سيما وهو جده.. وأن يجيره ويعينه.

لقد أخل بقيمة السرد فى هذه القصة، خلوها من هدف خاص أو خطة سردية واضحة، وذلك ما أشار إليه مقدم الديوان ومحققه، الذى رأى أن شعر الأعشى القصصى يقوم على "مجرد الحكاية والسرد" لذا فهو يفرقه عن الشعر القصصى، كما يعرفه الغربيون ويفضل تسميته بـ(القصص فى شعر الأعشى)[3].

---

(١) القصيدة هى القطعة رقم (٢٥) فى: ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، ص١٧٩–١٨١.
(٢) الديوان: ص١٧٨ والميدانى: مجمع الأمثال، م٣، ص٤٤٦.
(٣) ديوان الأعشى: ص – ب.م – المقدمة.

وهذا تفريق دقيق وعلمي. فالغربيون المعاصرون، وقد ورثوا الشعر القصصي عن اليونان، اعتادوا نظم قصص شعرية ذات هدف قصصي، وخطة سردية، نفتقدها في شعرنا الذي تغلب الرؤية الشعرية على بنائه القصصي، فيكون وجود القصص في القصائد خارجيًا، غير ملتحم ببنائها العضوي. وهذا يبرر تسمية صنيع الأعشى وسواه من الشعراء بالقصص في الشعر، وليس (الشعر القصصي) بالرغم من وجود عناصر سردية كثيرة نذكر منها:

١ – تسمية الشخصيات: السموأل – الحارث – وذكر بعضها دون تسمية: (ابن السموأل)، وإغفال تسمية الابن رغم دوره المؤثر في القصة، دليل على الهدف الوعظي.

٢ – تعيين المكان: وهو قصر الأبلق في (تيماء). وتحديد مكان الواقعة.

٣ – المحاورات: إذ كان الأعشى راويًا خارجيًا عليمًا، وقد تخلى عن صوته أحيانًا لينقل التلفظات المتداولة بين الشخصيات. وهي خمس محاورات مسبوقة بالفعل (قال)، وثلاث منها يتلفظها السموأل، واثنتان يتلقطها الحارث.

٤ – يلاحظ خلل واضح في رسم الشخصيات، إذ تسللت إليها رؤية الراوي. فاعتبر تسليم الدروع إلى الحارث غدرًا. وجاءت هكذا على لسان الحارث وهو يعرض الأمر على السموأل، مخيرًا إياه بين قتل ابنه أو تسليم الدروع، أي بين الثكل والغدر.

فقال : ثكلٌ وغدرٌ أنتَ بينهما فاختر وما فيهما حظٌّ لمختارِ

فلم يحافظ على وحدة الشخصيات، وجعلها تتحدث بلغة واحدة، هي لغة الراوي (الشاعر) إذ لا يعقل أن يسمي الحارث تسليم الدروع (غدرًا).

وقد كان أسلوب الأعشى القصصي مشجعًا للباحثين كي يروا الملامح القصصية في شعره، وهم يشيرون إلى قصائد محدودة، كقصيدته في مدح سلامة الحميري التي يقص فيها ما كان بينه وبين الخمار (صاحب الحانة) ويصفه بأنه علج غير عربي (أزرق العينين)، ويسميه (حدادًا) كما يرصد حركاته، وهو يتفحص الدراهم، ثم وهو

يدور عليهم بإبريقه حتى تصيبهم النشوة فيخرجون من الحانة إلى ركابهم وخيولهم(١). وهى قصيدة تستغرق فى وصف جو الحانة وطقوس الشرب، إلا أنها تقدم (جواً عاماً) ولا تقوم بتثبيت سياق قصصى واضح.

وهو الأمر الذى سنرى أثره لاحقًا فى خمريات أبى نواس ذات السياق القصصى النمطى العام، أى تلك التى ينشغل فيها بوصف الخمر، وطقوس شربها وجلماتها.

ولا نستطيع أن نعد الحوار وحده، عنصراً كافياً للقول بوجود نزعة قصصية فى شعرنا التراثى، إذ كان الشعراء يلتزمون أسلوباً محدداً، وصيغاً متفقاً عليها، فأصبح الشاعر مقيداً بها، ملتزماً بترديدها مثل صيغة (وقائلة) فى شعر حاتم الطائى:

وقائلةٍ: أهلكتَ بالجود مالنا ... ونفسك حتى ضرَّ نفسَكَ جودُها

فقلتُ: دعينى إن تلكَ عادتى ... لكل كريمٍ عادة يستعيدها

فهذا الحوار القائم على التساؤل «يتخذ من المرأة محوراً محركًا للأجوبة الجاهزة فى فكره»(٢).

ولكننا نلاحظ الافتعال والتجريد فى هذا الحوار الخالى عادة من التسميات والتجارب الخاصة. فالمرأة واسطة أو وسيلة لبيان الكرم. وهذه المحاورات أو المقاطع الحوارية المنبثة فى بعض الأعمال (كالمعلقات وشعر عمر بن أبى ربيعة وأبى نواس) «لا تفلح فى إرساء اتجاهات درامية أو ملحمية فى شعرنا العربى»(٣)؛ لأنه ينطلق أساساً من الغنائية والوصف، فيظل الحوار صريحاً مباشراً. والخلاصة بصدد الحوار هى أنه مفتعل ومجرد ويستند إلى صيغ أو أنماط صياغية ثابتة ومكررة.

---

(١) ديوان الأعشى: القصيدة رقم ٨، ص٦٩ وما بعدها، ومطلعها:

أجدّك لم تغتمض ليلةً ... فترقدَها مع رقادها

(٢) نورى حمودى القيسى: الحوار فى القصيدة الجاهلية، القسم الثانى، مجلة الأقلام/٦/١٩٧٤، ص٣-٤.

(٣) كمال خير بك: حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر، ص٣٥٦.

أما الأحداث فقد وجدت فى أكثر المعلقات والقصائد الجاهلية، ولكنها «لاتستقطب حدثًا واحدًا ناميًا بصراع وحبكة وحوار»(١).

ويرجع ذلك لتعدد أغراض القصيدة العربية القديمة، وافتقادها الوحدة العضوية رغم ما يبدو من ترابط بين أغراضها وموضوعاتها. وحتى القصص الدينى الذى ضمته قصائد الجاهليين، «فقد كان مختصرًا وموجزًا»(٢)، وذا غاية غير قصصية؛ لأنه قائم على «الدعوة إلى التأمل فى أحوال الأقوام الذين ورد ذكرهم، وما جرى معهم، ومصائرهم..»(٣) ويكتفى بعض الشعراء بالتلميح العابر إلى ما حدث للأمم الغابرة والتأمل فى مصائرهم.

وذلك لا يكفى لتعيين ملامح قصصية فى الشعر، كقول الأعشى(٤):

ألم تروا إرمًا وعادا ... أودى بها الليلُ والنهارُ

فاستعادة ما جرى لإرم وعاد لا يتم فى سياق القص، بل لمجرد الإشارة والتلميح. وهذا يحضر فى قصائد أخرى، يبدو القص فيها متسعًا ناميًا، لكنه يعود ثانية إلى سياق المغزى أو الغرض العام، وهو شعرى وصفى فى الغالب، كقصيدته التى يتحدث فيها عن قصة زرقاء اليمامة، إذ نراه يخاطب ابنته التى تريد أن تجنبه مخاطر الأسفار، طالبًا منها أن تكون مثل اليمامة التى ظلت تأمل عودة أخيها فى شوق وأمل، وحين نقلت رؤيتها لقومها لم يصدقوها، حتى دهمهم قوم حسان وقتلوهم، وهدموا منازلهم:

كونى كمثل التى إذ غاب وافدها ... أهدت له من بعيدٍ نظرةً جزعا

ولا تكونى كمن لا يرتجى أوبةً ... لذى اغترابٍ ولا يرجو له رجَعا

(١) جلال الخياط: الأصول الدرامية فى الشعر العربى، ص٦٦.

(٢) صادق مكى: ملامح الفكر الدينى فى الشعر الجاهلى، ص١٣١.

(٣) نفسه: ص ١٤٠.

(٤) ديوان الأعشى، القصيدة ٥٣، ص٢٨١.

مـا نـظرتْ ذاتُ أشـفـارٍ كـنظرتـهـا	حـقًا كـمـا صَـدَقَ الذئبىُّ إذ سـجـعـا
إذا نـظرت نـظرة لـيـسـت بـكـاذبـة	إذ يرفـعُ الآلُ رأسَ الكلب فـارتـفـعـا
وقلَّبتْ مـقـلـةً لـيـسـت بـمقـرفـة	إنسـانَ عـينٍ ومـؤْقًـا لم يكن قَـمـعَـا
قـالـت : أرى رجـلاً فى كَـفِّـه كـتفٌ	أو يخـصف الـنعلَ لَـهْـفى أيَّةً صَنَعـا
فكـذبوهـا بمـا قـالـت فـصـبـحـهـم	ذو آل حسّان يُزجى الموتَ والشُرَعا[1]

إذ نلاحظ على ورود القصة هنا، استخدام النمط الصياغى المعروف فى سرد القصص ضمن القصائد، وهو نمط (كن أو كونى..) الذى رأيناه فى قصة وفاء السموأل (كن كالسموأل..). ورغم وجود بعض السمات السردية كالتسميات، وأفعال القول، وترادف أحداث السرد بنمو واضح، من بداية معاناة زرقاء اليمامة، حتى رؤيتها ما رأت، وتكذيب قومها لها، ثم هجوم آل حسان عليهم، لكننا نفتقد الخطة السردية الواضحة، أى المستقلة عن مرجعها، أو القائمة على تمثل واستيعاب لتناص النوع الشعرى والقصصى من جهة، وتناص الغنائى والدرامى على مستوى الرؤية، مما يولد - من بعد - امتزاج الوصفى والسردى داخل القصيدة امتزاجًا تامًا، لذا ظل الشاعر وفيًا لقصة زرقاء اليمامة دون تعديل. إن وجهة النظر أو الرؤية الغنائية التى تحكمت طويلاً فى الخطاب الشعرى هى التى تفرض وجود (أنا الشاعر) وجودًا مركزيًا، يجر إليه لغة القصيدة وصورها وأنساقها، حتى ما كان منها ذا سمات سردية. وذلك لما فى طغيان الأنا من تمركز إزاء الموضوع وبمواجهته، تمركزًا ذاتيًا. فتصبح الغنائية مسافة فاصلة بين الشاعر وموضوعه المندرج عادة فى (غرض) عام أو معنى شائع وصور نموذجية، وأوزان مناسبة للموضوع، وحتى اقتراح مدخل (أو مطلع) مناسب، وتخلص فذ وخاتمة أو بيت قصيد. وذلك يحتم وجود نوع من دكتاتورية التناص بين النوع والنص، بحيث تنحصر الشعرية فى مقدار ما يعكس النص من مزايا (أو خصائص)

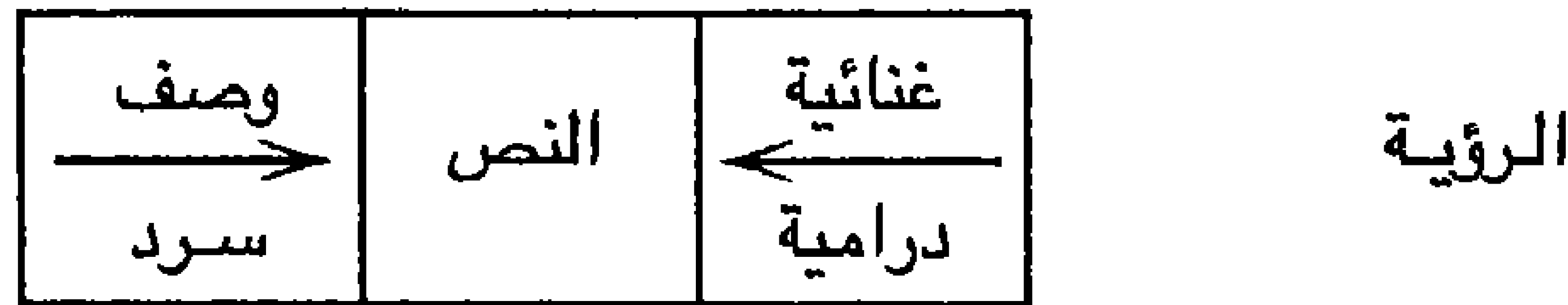
---

(١) ديوان الأعشى: القصيدة ١٣، ص١٠٣، وتراجع قصة زرقاء اليمامة فى (مجمع الأمثال)، م١، ص٢٠٠.

نوعه الأدبى. ولقد كانت نتيجة ذلك أن تكرست الرؤية الغنائية التى ستنحصر فى إجادة لوحة الوصف، واحتكار أنا الشاعر لمساحة الملفوظ، مما يجعل حوار الآخر والعالم والأشياء مفقوداً. وإذا ما جاء الحوار كمظهر نصى، فإنه لا يتعدى الحوار الصريح أو المباشر الذى يستخدم مؤشر الفعل (قال - قلت - سأل - أجبت)[1] وهو لا ينسجم مع سمة السرد فى النصوص ذات الحوار المضمن فى بنية النص، والمتسلسل عبر أبيات القصيدة بيتًا بيتًا.

أما الرؤية الدرامية المفتقدة كمشغل للسرد فى الشعر القديم، فنتصورها بأفق أوسع وأشمل؛ لأنها ذات توتر ناتج عن تقاطعات أنا الشاعر وأنا الآخر، على شكل عينات ونماذج سردية، قد يختلط السرد بالوصف خدمة لها، ولكن من منطلق هذه الرؤية الحوارية ذات التمثل العالى للأشياء والآخر والعالم.

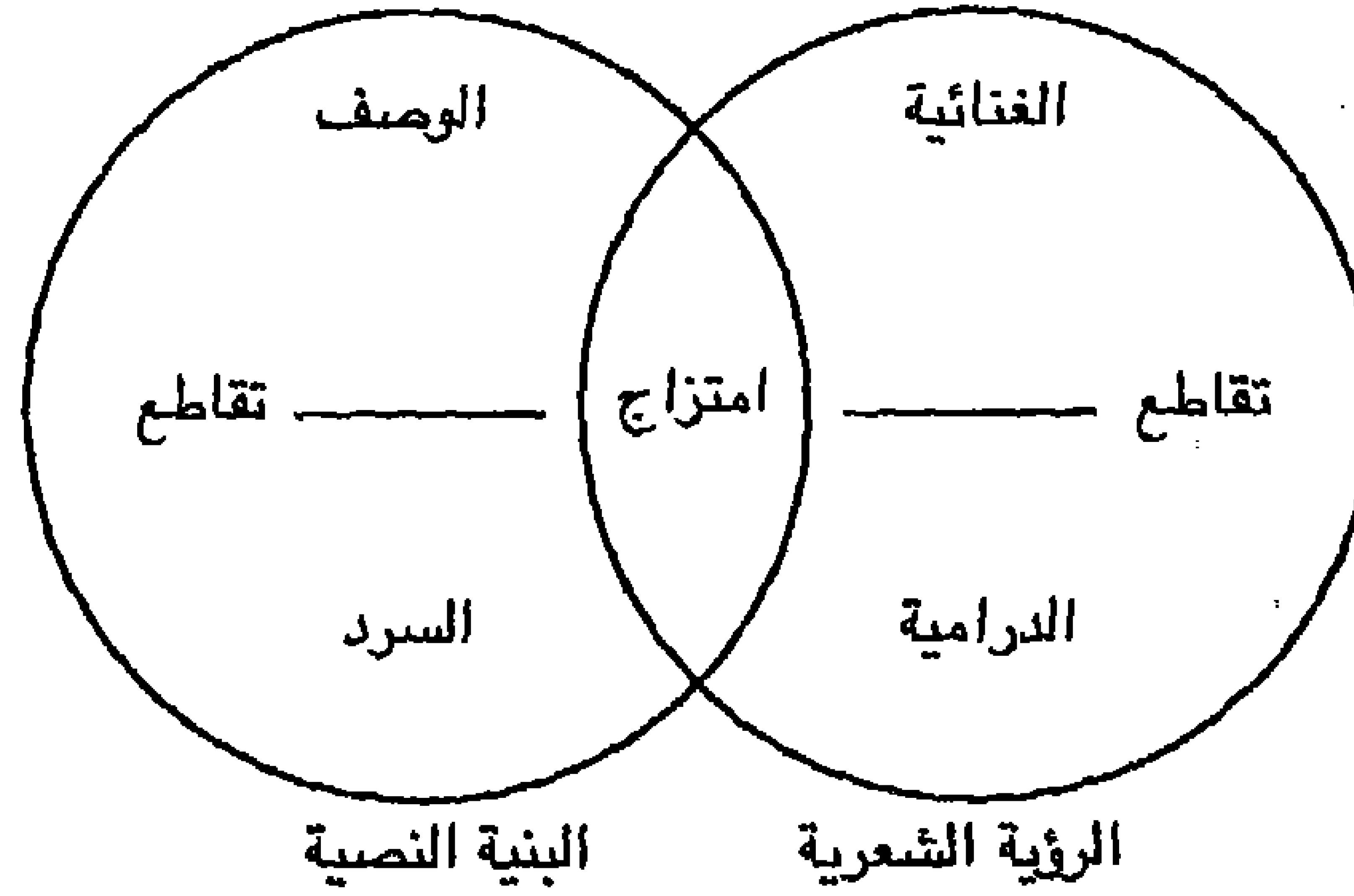
فالدرامية ليست انفعالاً عابراً وسريعًا، وبالتالى لا تنتج لغة ذات هيجانات عاطفية مكررة، وصور مستهلكة ذات دلالات شائعة، تستفيد من ترسخها فى المتلقى من خلال النوع نفسه، بل هى توتر يكون سببًا فى إفراز غنى وامتلاء صوتى، وتصويرى أو تعبيرى، على مستوى الشعور والوعى. كما تفرز الدرامية على مستوى الحدث وأفعال السرد، سلسلة من المواقف والحالات، وتحدد ضمائر السرد، وتعينات الزمان والمكان، مما يمكن تجريده، كمحصلة، فى التخطيط التالى:



حيث تتقابل الغنائية كانبثاق عن الرؤية، مع الوصف كمظهر للنص، فيما تنتج الرؤية الدرامية، سمات سردية داخل النص. وقد تمتزج بتجاور واستقلالية، كلا الرؤيتين، فيظل مجال عملهما منفصلاً، لا يثمر ما يمكن ترسيخه على مستوى البنية دراميًا فى حال تقاطع هاتين الرؤيتين، وكما يلخصه المخطط التالى:

---

(١) محمد مفتاح: دينامية النص، ص١١٦-١١٧.



ويؤدى الامتزاج إلى ظهور الوصف والسرد معًا فى بنية النص، دون تفاعل. أما حالة التقاطع كنمو عضوى على امتداد النص، فتؤدى إلى انصهار الوصف والسرد لإنجاز وظائف أهم داخل النسيج النصى، والفاعلية اللغوية والتصويرية، وحركة التلفظات والشخصيات وضمائر السرد والتسميات وتعيين الأزمنة والأمكنة.. ويمكننا أن نتوقف عند أنماط أخرى من القص فى الشعر العربى القديم، كتجربة أمية بن أبى الصلت الذى وجدنا فى ديوانه عناية بنوعين من القصص: ما سار على ألسنة الناس وصار جزءاً من ثقافة المجتمع الحكائية، والقصص الدينى المستمد من تاريخ الأمم الغابرة لغرض التأمل والاعتبار. ومن ذلك قصة الديك والغراب والحمامة، وصلتها بسفينة نوح وطوفانه، وقصة نذر النبى إبراهيم، وقصة ولادة عيسى ابن مريم، وأمر لوط وقومه، وقصة الطوفان، وغيرها(١). ولكن فحص هذه القصص سرديًا، يرينا أنها جاءت فى سياق خاص مختلف عن خطط السرد وأهدافه وكيفيات ظهوره نصيًا. فهذه القصص جاءت فى سياق مواعظ ودعوات للاعتدال والزهد والاعتبار والتأمل. إن هذه القصص مختزلة فى إشارة أو تلميح أحيانًا، دون أن يشبع الجانب الدرامى فيها، أو يترك ظلالاً سردية على النص.

أما قصص وصف الأوابد فقد انحصرت فى ثلاثة أنواع حسب موضوعها وهى: ما يتعلق بحمار الوحش، أو الثور والبقرة الوحشيين، أو النعامة والظليم،

---

(١) يراجع بشأن هذين النوعين من القصص: كتاب (أمية بن أبى الصلت – حياته وشعره) دراسة وتحقيق بهجة الحديثى، ص٩٢ وص١٠٦ والقصائد المذكورة فى الصفحات ١٥٧، ٢٥١، ٢٩٠، ٣١٠، ٣١٢، على التوالى.

مما «يختار الشاعر ليعقد وجه شبه بينه وبين ناقته»[1]. وهذا التحديد للقصص الثلاث الأخيرة فى الشعر العربى القديم، يرينا النمطية التى حكمته، حيث نلاحظ تكرار أحداث القصة ذاتها من حيث متنها ومبناها، أى كأحداث مروية أو مرتبة فنياً فى مبنى النص. وكذا تكرار السياق الذى ترد فيه تلك القصص، وهو سياق وصفى أو بيانى يمدح فيه الشاعر أو يفتخر أو يصف ناقته أو جواده. وليس من تصرف أو تعديل فى عناصر الحكاية، مما يركز الوصف على حساب السرد. وكذلك «غياب الصراع فى واقع الأمر، مما يجعل الوصف عنصراً متمماً فى هذه النصوص»[2] ينضاف لذلك، أحياناً، الاسراف فى الوصف، والمبالغات الصورية المعاكسة للسرد. وحتى فى كتابات الباحثين المؤيدين وجود (شعر قصصى) لدى العرب، يرد الاعتراض على هذه القصص، من حيث «افتقادها عناصر القص وبناء القصص الفنى، وتسطيح الأحداث، وافتقاد رسم الشخصيات، وتسجيل الوقائع كما حصلت»[3].

ولعل أبرز المآخذ، إلى جانب هيمنة الغنائية والوصف، هو أن السرد لم يكن مقصوداً لذاته. بل امتثلت النصوص للأغراض الكبرى، ومزايا النوع الشعرى المستقرة، وهيمنة الوظيفة الشعرية للغة، داخل تلك النصوص، حتى فى البقع والمناطق السردية من النص، إذ كانت لغة النصوص وصفية، محلقة، تلتهم إمكانات السرد والقص، لصالح صنع فضاء لغوى وصورى وعاطفى وايقاعى، لا سيما فى المناطق الأقرب إلى الإيقاع والتركيب.

فالمروى له، محدد السمات، ثابت الهوية؛ لأنه متلقٍ شفاهى، يجب أن يتطابق النص إيقاعياً، مع أفق انتظاره، من حيث توفر الموسيقى الوزنية المعهودة، ووحدة القافية، وكذلك عرض المهارات البلاغية والتركيبية لغوياً.

---

(١) أحمد محمد النجار: تطور الشعر القصصى فى وصف الأوابد، ص٥.
(٢) نفسه: ص١٠.
(٣) عزيزة مريدن: القصة الشعرية فى العصر الحديث، ص٤٩-٥٠.

وسنرى ذلك بوضوح، فى نوع آخر من القص الشعرى، تمثله مغامرات امرئ القيس العاطفية، وما يحدث له مع النساء، ومنها ما جاء فى معلقته[1]، كالمقطع التالى حول عنيزة:

ويومَ دخلتُ الخدرَ خدرَ عنيزةٍ فقالت: لكَ الويلاتُ إنّك مُرجلى
تقول وقد مالَ الغبيط بنا معًا: عقرتَ بعيرى يا امرأ القيسِ فانزلِ
فقلتُ لها: سيرى وأرخى زمامه ولا تبعدينى من جناكِ المعلَّلِ
فمثلك حبلى قد طرقتُ ومرضعٍ فألهيتها عن ذى تمائمَ محولِ
إذا ما بكى من خلفها انصرفتْ له بشقٍّ وتحتى شقها لم يحوّلِ

وهى قطعة سردية منتزعة من عدة قطع تضمها المعلقة، ويظهر لنا فيها نمطية المغامرة وافتقادها الترابط ثم عودتها إلى هيمنة (الأنا) أو الرؤية الجاهلية للرجولة والمغامرة والفحولة، مما يحول دون إتمام القص واشتراطات السرد. وتظل هذه القصة سلسلة فى دلالات المغامرة التى تؤكدها قصص أخرى فى النص عن (فاطم) و(بيضة الخدر) التى لا يسميها، و(أم الحويرث) و(أم الرباب)، بحيث تفقد القصة دلالتها، وأهميتها لصالح الدلالة العامة التى تربط وحدات المعلقة كلها.

وذلك ما نراه أيضًا فى مغامرات عمر بن أبى ربيعة وتلفظاته الحوارية ذات الطابع الغنائى، حيث لا يكون الهدف تحديد مغامرة مع امرأة بعينها، بقدر تأكيد الرجولة والمغامرة. وذلك ما يتكرر فى خمريات أبى نواس التى يخرج فى بعضها من الوصف العام، إلى اصطناع (أو تخيل) مشاهد سردية، يؤثثها الشاعر بالحوار النمطى غير المقصود لذاته، بهدف تعميق الفعل السردى أو بنية الحدث ونموه، لذا اكتفى الشاعر

---

(١) من أهم التحليلات الحديثة للمعلقة من هذه الزاوية، دراسة عدنان حيدر: معلقة امرئ القيس، بنيتها ومعناها، مجلة فصول، العدد٢، ١٩٩٦، ص٢١٣، وما بعدها.

بوصف طقس الخمرة ومجالسها، ووصف مفعولها، ومغامرته من أجل الحصول عليها، والانتشاء مع الآخرين بشربها.. ولكن بتنميق أسلوبى يخفى أفعال السرد أو يسطحها(١).

ونخلص إلى القول بأن ما عرفه شعرنا القديم من سمات سردية وعناصر قص، كانت محددة وغير فاعلة، ولم ترسخ منزعًا أسلوبيًا، يختلف عن الشعر الغنائى العربى السائد؛ لأسباب بيناها فى ثنايا هذا التمهيد.

ولكن ذلك. لا يمنع قراءة التراث الشعرى، قراءة تستعين بآليات السرد، من حيث موقع الراوى، والمروى له، ووجهات النظر، والشخصيات، وعناصر الزمان والمكان، بحيث تستجلى تلك القراءات، كلما أسعفها النص، ما يمكن اعتباره عنصراً سردياً، لفحص مدى صلته بالبنية النصية، ومكوناتها أو عناصرها الأخرى، كالإيقاع والدلالة والتركيب والهيئة الخطية والمستوى الصوتى للنص.

ويبدو أن تجربة إدخال السرد إلى صلب النصوص الشعرية لتأدية وظائف بنائية خالصة، سوف يتأخر إلى حين انبعاث، أو نهضة شعرنا العربى فى العصر الحديث، حيث سيتدرج التوسل بالسرد من القص المباشر إلى بث السرد فى ثنايا الشعر، عبر تقنيات وسبل، ستتكفل الفصول التالية ببسط أنماطها وتشكلاتها البنائية، بعد تقعيد الصلة الفنية بين الشعر والقص، كمظهر من مظاهر السرد.

---

(١) نستذكر هنا مقولة أرسطو: فى (فن الشعر)، ص٧١ حول الإسراف فى التنميق الذى يرى أنه يخفى الأخلاق والأفكار. وأن الصناعة والتنميق لا تكون إلا فى الأجزاء الخالية من الفعل.

الفصل الثانى

النظم السردية فى الشعر

لقد انطلقت حداثة الشعر (الحر) فى تجاربه الريادية الأولى، من هاجس المغايرة الشكلية؛ لذا تركزت مبررات التجديد فى إطلاق القصيدة من قيد القافية الموحدة، وعدد التفعيلات الثابت فى كل بيت. ورأى المجددون أن ذلك سيعطى الأسلوب الشعرى مرونة، ليستوعب السرد القصصى والدرامى والملحمى، مما كان غائباً بسبب عائق القافية، والتفعيلات المحددة، ووحدة البيت.

وقد نصت نازك الملائكة على ذلك فى مقدمتها المتحمسة لديوانها (شظايا ورماد)، حين نفت قدرة «أية لغة مهما اتسعت وغنيت لأعلى أن تمد (ملحمة) بقافية موحدة أيا كانت..»[1] وذلك كان سبباً من الأسباب التى حالت دون وجود الملحمة فى الأدب العربى مع أنها وجدت فى آداب الأمم المجاورة.

ويضاف إلى ذلك إشارتها لاحقاً، إلى أن الأوزان الحرة تصلح «للشعر القصصى والدرامى أكثر من صلاحيتها لغيره»[2] مستندة إلى ميزة (التدفق) التى شخصتها

---

(١) نازك الملائكة – مقدمة (شظايا ورماد)، ديوان نازك، م٢، ص١٣-١٤، والمقدمة مؤرخة فى عام ١٩٤٩، وسينبه إلى ذلك بعد سنوات، محمد النويهى، حين يقرر أن «الشكل الجديد بحريته فى عدد التفاعيل فى البيت الواحد، وبتخلصه من (سيمترية) البيت ذى المصراعين، وبسهولة تخلصه من القافية حين لا يحتاج إليها.. وبما له من قدرة طيبة على تنويع الإيقاع والنغم.. يستطيع أن يحقق ما عجز الشكل التقليدى عنه من مطاوعة التأليف فى فنى القصص الشعرى والدراما الشعرية»، قضية الشعر الجديد، ص١٢٤.

(٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٤٥.

فى قصائد الشعر (الحر)(١)، وهى تنشأ عن وحدة التفعيلة «مما يجعل الوزن متدفقًا تدفقًا مستمراً يخلو من التوقفات»(٢).

ونلاحظ فى هذا التنظير، غياب الإشارة إلى عاملين مهمين، نرى أنهما ساهما فى إكساب الشعر الجديد، المرونة المطلوبة لاستيعاب القص، وتقنياته داخل القصيدة، وهما:

١ - الرؤية التى تتمركز حولها القصيدة، وتحدد المسافة بين الشاعر وموضوعه. فهى (غنائية) فى الموروث والشعر التقليدى، لا تسمح بأية استعانة قصصية، تتطلب فى الأساس رؤية درامية، تبتعد على أساسها ذات الشاعر بمسافة كافية، لتجسيد الحدث وتمثيله، داخل النص الشعرى.

٢ - اللغة التى يثقلها المنظور الغنائى بفضاءات المجاز، والصور المشحونة بالانفعال الوجدانى، مما يركز انتباه القارئ على اللغة ذاتها، لا على الجو القصصى الذى يخلقه الاقتراب من النثر، واستعارة وسائله فى العرض وتجسيد الحدث، فضلاً عن تخفيف حدة الهيجان التصويرى والعاطفى فى المفردات والتراكيب والإيقاع.

وقد وجدنا لويس عوض(٣)، فى مقدمة ديوانه (بلوتولاند)، يسمى هذه اللغة المساعدة على القص (لهجة)، ويقرنها بتحول الرؤية من (الغنائية) إلى (الدرامية) فيقول:

«ثم إن للشعر القصصى لهجة قريبة من لهجة النثر، تساعد الشاعر القاص على المضى فى السرد، وتخرج القارئ من الجو (الغنائى) الملازم للشعر، أى تركز انتباهه على القصة من دون الشعر».

---

(١) يجارى الباحث فى مصطلح الشعر (الحر) ما استقر فى النقد الأدبى المعاصر، على الرغم من تحفظه عليه. والمصطلح أطلقته نازك الملائكة على شعر التفعيلة تحديداً. ينظر: عبد الرضا على: نازك الملائكة الناقدة، ص٩٨.

(٢) نازك الملائكة: قضايا..، ص٤١.

(٣) لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، ص١٧.

وهو بذلك يمزج العاملين معًا، فيربط (لهجة) القصيدة بالجـو السائد فيها. ولكنه لا يتابع ذلك فى تجاربه التى ضمها الديوان، على الرغم من مطالبته بالحدث والحركة فى أى شعر قصصى.

إن تحرر القصيدة من القافية الموحدة وعدد التفعيلات الثابت ونظام الشطرين، قد مهد للحديث عن وحدة القصيدة وتماسكها» بدلاً من وحدة البيت واستقلاله فى المعنى والمبنى. وهذه الوحدة التى تنتظم أجزاء القصيدة من مطلعها أو عنوانها حتى خاتمتها، ستكون عونًا على إنجاز البرنامج السردى للنص، وعلى انفتاح القصيدة لغويًا وإيقاعيًا وصوريًا وتركيبيًا، على طاقات القص وإمكاناته. وبهذا يسقط فى نظرنا اعتراض مندور على كتابة القصة الشعرية حين يقول:

«الشىء الذى لا نستطيع فهمه، ونرى فيه عبثًا وتبديداً للطاقة الشعرية، هو أن نرى شاعراً يحاول أن يكتب قصصًا - ولا أقول أقاصيص - شعراً، مع أن فن القصة نشـأ نثـراً، ولا يزال، وذلك بحكم أن النثر أكثر طواعية ومـرونة وقدرة على الوصف والتحليل، فضلاً عن السرد والقصص»(١).

ولا نشك فى أن مندور إنما يصدر فى اعتقاده هذا عن تصورين خاطئين هما:

١ - الاعتقاد بالفصل التام بين أجناس الأدب وأنواعه، احتكامًا إلى مزايا الأنواع الأدبية وقوانينها، وإلى تاريخية هذه الأنواع من حيث النشأة فى حاضنة ما، والاستقرار داخلها. وهذا ما عكسه قوله بطواعية النثر ومرونته، وقدرته على الوصف والتحليل والسرد، بحكم نشأة القصة نثراً.

٢ - الاعتقاد بأن امتياز الشعر الحر كامن فى انطلاقه من قيد وحدة البيت ووحدة القافية ووحدة التفعيلة، وإسقاط المبرر اللغوى والمبرر الرؤيوى وهما فى نظر الباحث، أهم تحولين فى الكتابة الشعرية، إلى جانب التغيير الشكلى. وينبنى على ذلك الاعتقاد

(١) محمد مندور: محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى، ص٢٠.

بالميزة الشكلية للشعر الحر، نفى مقدرته كبنية موحدة العناصر، على احتواء النزعة القصصية، وتأطيرها فى القصيدة، لأن المعالجة الموضوعية، على وفق ذلك الاعتقاد الخاطىء، تقصر عنها طاقة الشعر الحر.

إن (التدفق) أو (طول القصيدة) المتاح والممكن، لن يسمحا بظهور أنماط شعرية جديدة كالمطولة وقصيدة السيرة الذاتية وقصيدة اللقطة اليومية، فحسب، بل سيغيران طريقة تمثل القصيدة لموضوعها ثم تمثيلها له. أى أن (رؤية) الشاعر للموضوع، سوف ينالها تغيير كبير، استناداً إلى مساحة القصيدة، وتوسعها، وانفتاح لغتها على النثر وجوانب السرد. وذلك أمر سوف يؤثر فى منظور التلقى وأفق التقبل أيضًا. إذ سيغير القارىء موقعه، بناء على ذلك، ليلائم روية القصيدة السردية ولغتها وعناصرها البنائية.

ويمكننا أن نعد محاولة نازك الملائكة رائدة فى مجال تصنيف هياكل القصائد أو أبنيتها، احتكامًا إلى حضور عنصرى الزمن والحركة فيها، لأنها نبهت بذلك إلى كيفية ظهور عناصر السرد فى القصيدة. وقد سمت فى هذا المجال ثلاثة أنواع من الهياكل، هى:

١ - **الهيكل المسطح:** وهو لا يتيح فرصًا لقصيدة طويلة، لأن الامتداد المنبسط يضايق، والأوصاف المتتالية تصبح متعبة، مملة، حين لا تتخللها ذروة عاطفية.. وهو يخلو من الحركة والزمن، وقصائده ساكنة، لأنها لا تصف أحداثًا ولا تغييرات خلال زمن(١).

٢ - **الهيكل الهرمي:** وهو أسلوب يستند إلى الحركة والزمن. ونقطة الارتكاز فى قصائده لا بد أن تتضمن (فعلاً) أو (حادثة)، لا مجرد شىء جامد، يحتل حيزاً من المكان وحسب. وفى نطاق هذا الفعل يتحرك الأشخاص والأشياء ويمر الزمن. ومثل هذه القصائد: قصائد الفعل والحادثة.. وهى تتميز عن قصائد الأشياء(٢).

---

(١) ينظر: نازك الملائكة، قضايا..، ص٢٤٥.

(٢) ينظر: نازك الملائكة، قضايا..، ص٢٤٧.

٣ - **الهيكل الذهنى:** وهو أسلوب يقدم الحركة على أساس فكرى. وقصائده تشتمل على حركة لا تقترب بزمن، ولا يستغرق أى زمن لأنها حركة فى الذهن: ذهن الشاعر، واشتملت على أفكار مجردة(١).

وأهمية هذا التصنيف الهيكلى، نابعة، عندى، من أمور عديدة أوجزها كالآتى:

١ - التركيز على (هيكل) القصيدة وصولاً إلى موضوعها، وليس العكس. وهو تقدم واضح فى المنظور النقدى، قياساً إلى الخطاب النقدى السائد فى حينه، والمتمركز حول الأفكار والموضوعات.

٢ - الاحتكام إلى عنصرى السرد البارزين، وهما: الحركة والزمن، فى تصنيف القصائد بحسب هياكلها. وهو أمر يغاير هيمنة الخطاب الغنائى وعناصره.

٣ - لا يغفل هذا التصنيف عناصر السرد الأخرى، كالحادثة أو الفعل، والمكان، والأشخاص، والأفكار.

٤ - يقترن التنصيف النظرى بالتطبيق النقدى، حيث تورد الكاتبة أمثلة لكل هيكل، فللأول (السطحى) تورد مثالين هما: قصيدة (شباك) لنزار قبانى، و(شهيد ميسلون) لعلى محمود طه. وللهيكل (الهرمى) تمثل بقصيدة (التمثال) لعلى محمود طه، وللهيكل (الذهنى) تمثل بقصيدة (العنقاء) لإيليا أبى ماضى.. وتمضى فى تحليل تلك القصائد لفحص ما قدمت من أسس نظرية.

ويمكن أن نجرد مخططاً لهذه الهياكل بحسب عناصر السرد، كالآتى:

	الحركة	الزمن	الفعل أو الحادثة	الوصف والعواطف الحادة	وحدة القافية
الهيكل المسطح	×	×	×	✓	✓
الهيكل الذهنى	✓	×	×	×	×
الهيكل الهرمى	✓	✓	✓	×	✓

(١) ينظر: نفسه، ص٢٥٨.

ويظهر لنا أن التدفق كان سبباً فى تنويع الأساليب المتبعة لتقديم الموضوعات، أى تعدد الهياكل، ولكن اعتماد الوصف ووحدة القافية وضعف تماسك أبيات القصيدة، كانت سبباً فى ضعف قصائد الهيكل المسطح. بل كان اعتماد وحدة القافية فى شعرنا العربى (أو أغلبه) كما تقول نازك، سبباً فى إغناء الشعراء عن التماس هيكل «معقد يقوم الترابط فيه على ما هو أعمق من القافية الموحدة»[١].

وقد أدى ذلك إلى شيوع نماذج الهياكل المسطحة فى أغلب شعرنا العربى المعتمد على وحدة القافية ووحدة البيت[٢].

لقد كانت محاولة نازك المستندة إلى إطلاق القافية فى الشعر (الحر)، ووحدة القصيدة بدلاً عن استقلال البيت بوحدة خاصة، والتدفق المؤدى إلى انفتاح القصيدة على إمكانات بنائية هرمية تستفيد من السرد، هى أبرز محاولات التنظير لهذا النوع من التغير فى المنظور البنائى، لكن لنا عليها ملاحظات نجملها، كالآتى:

١ - ركزت على المنطلق الشكلى (قافية - بناء..) مغفلة جانب الرؤية المتبدلة من الغنائية إلى الدرامية.

٢ - عدت التدفق من مزايا الشعر الحر المضللة، وهو عندها ناجم عن وحدة التفعيلة مما يسبب انعدام الوقفات فى (الشعر الحر)، ويجعل قصائده تبدو وكأنها لا تريد أن تنتهى[٣].

ولم تضع يدها على أهمية هذه الميزة البنائية لتحرير القصيدة من المنظور الغنائى المثقل بالميوعة العاطفية والفضاءات اللغوية المجردة والموضوعات المكررة، بالرغم من تنبيهها على ما فى القصائد ذات الهيكل المسطح من أوصاف وعواطف حادة، بمقابل الفعل (أو الحادثة) فى قصائد الهيكل الهرمى.

---

(١) نازك: قضايا..، ص٢٤٤.

(٢) يناقش عبد الرضا على هذا الرأى، ويرى أن إيراد الشاعرة لنماذج من الهيكل الهرمى، موحدة القوافى، يدل على براءة القافية من تلك السطحية، ويحصر المسئولية فى الشاعر ليس غير. ينظر: عبد الرضا على، نازك الناقدة، ص١٥٨.

(٣) ينظر: نازك، قضايا..، ص٤١-٤٤.

ونحن لا نريد التقليل من خطر وحدة القافية فى ظهور نماذج مسطحة فى شعرنا العربى، ولا التهوين من ضررها فى تعضيد المنظور الغنائى وإعاقة ظهور النزعة الدرامية عامة، والقصصية خاصة، فى القصائد العربية، إلا أننا نريد النظر إلى الموضوع شموليًا، لكى نبرز أهمية الرؤية فى تحديث الشعر، وتنويع أنماطه، فنحن – مثلاً – قد عثرنا على نماذج (القصة الشعرية) فى شعرنا المعاصر غير الحر، ولم يمنع التزام الشعراء بوحدة القافية من ظهور القصص الشعرية منذ مطلع النهضة الأدبية. ولكن غياب الرؤية الدرامية وانطلاق الشعراء من الغنائية وعناصرها، قد جعل الوصف والعاطفية والهيجان اللغوى والصورى والإيقاعي، تهيمن على القصيدة، وتتسبب فى تأخر السرد وغيابه أو ضعفه.

وقد عدنا إلى عدد من القصص الشعرى، فاتضح لنا جهل كتابها بمقومات القص أولاً، وبعناصره ومتطلباته. مما جعل تلك القصص نظمًا لحبكات جاهزة أو مكررة. كما أن بعضاً منها ينطلق من مفهوم مشوش وغير واضح للصلة بالمرجع الذى يستقى منه قصته الشعرية، سواء أكان ذلك المرجع نصًا أو أسطورة أو حكاية أو تاريخًا. إن الصعوبة فى القصة الشعرية، كامنة فى الجمع بين فنين متباعدين، أو شكلين لكل منهما اشتراطاته ومطالبه وعناصره، بالرغم من ملاحظة النقاد «أن النص الشعرى لا يخلو من نسيج أحداث يضربون لها مثلاً بالقصائد المدورة»[(١)]، ويمثلون لها بالشعر القصصى المستند إلى (حدث) وعقدة ووقائع وحركة[(٢)]، بل يبلغ التطرف ببعضهم، إلى حد استعادة قول فردريك شليغل «إن كل الشعر الحديث يستعيد تلويناته الأصلية من الرواية»[(٣)].

---

(١) مصطفى الكيلانى: فى الميتا – لغوى والنص والقراءة، ص٥٤، ٦٢، ٦٩ ويؤكد إدوار الخراط أن «السرد وجد فعلاً فى كثير من القصائد البحتة، سواء كانت موزونة مقفاة أو غير موزونة وغير مقفاة». ينظر الخراط: الكتابة عبر النوعية، ص١١.

(٢) ينظر: لويس عوض، بلوتولاند، ص١٧.

(٣) تودوروف: باختين – المبدأ الحوارى، ص١٩٨.

وهم بذلك يعيدوننا إلى التقسيمات الكبرى فى الأجناس والأنواع الأدبية، فيركزون على معالجة القدامى للسرد فى الشعر. وهذا واضح فى قراءة جينيت لأفلاطون، حيث ينقل عنه فى كتابه، (جامع النص) ان كل قصيدة هى بمثابة سرد لأحداث سابقة أو حالية أو مستقبلية، ويتخذ سرد الأحداث سابقة أو حالية أو مستقبلية، ويتخذ سرد الأحداث (بالمعنى العام للكلمة) ثلاثة أشكال هى: «السردى الصرف، والإيمانى القائم على الحوار كما يحدث فى المسرح، والشكل المزدوج أى قرن سرد الأحداث بالحوار كما فعل هوميروس فى أعماله»[1].

وذلك قريب من تمييز إليوت بين الأصوات الثلاثة فى الشعر، وهى صوت الشاعر متحدثًا إلى نفسه فى الشعر الغنائى، وصوته متحدثًا إلى جمهور، فى المنلوج الدرامى، وصوته وهو يحاول أن يخلق شخصية دراميـة تتحدث بالشعر المنظوم (الشعر المسرحى).

ويرى إليوت أن الصوت الثانى، أى صوت الشاعر مخاطبًا آخرين، هو الذى نسمعه بوضوح «فى أغلب الأحيان فى الشعر الذى لا يكتب للمسرح، وفى الشعر الذى يقص قصة»[2] ويحسم رأى إليوت هذا، وجود الصوت فى القصيدة، استنادًا إلى الضمائر اللغوية، وليس إلى الخطاب ودرجة وجود الحوارية فيه، كما أوضح باختين بصدد رواية الأصوات المتعددة (البوليفونية) بمقابل الرواية أحادية الصوت (المونولوجية) واختلافهما فى «تقديم الحوارية لوعى البطل بوصفه وعيًا آخر وليس مجرد موضوع بسيط لوعى المؤلف كما فى المونولوجية[3].

ولكن عودتنا لفحص نماذج (القصة الشعرية) ترينا نمطية الوقائع والشخصيات وضعف الحوارية سواء على مستوى العمل كبناء عام، أو على مستوى رسم أو تحديد وعى الشخصية وعلاقتها بسواها، وكذلك علاقة العمل بسواه من الأعمال.

---

(١) جينيت: جامع النص، ص٢١.

(٢) ت.س. إليوت: مقالات فى النقد، ترجمة لطيفة الزيات، ص٧٥.

(٣) باختين: قضايا الفن الإبداعى عند ديستويفسكى، ترجمة جميل نصيف، ص١١و٢٢.

فهذه قصص الشعرية بأنواعها: الدينية أو التاريخية أو الأسطورية أو قصص الشخصيات والطبائع الواقعية، تنطوى على رؤية قاصرة للصلة بالمرجع وكيفية ظهوره فى القصائد الطويلة المكرسة لإنجاز القصص الشعرية. كما تعانى من ثبات وتقليدية على مستوى الإيقاع ومهيمنات النظم، كوحدة القافية أو حضورها الموسيقى القوى، وبروز الوزنية والتشكيلات العروضية، وتأخر الجوانب السردية لصالح إبراز الوصف أو العاطفة.

كما تشكو من استخدام اللغة لوظائف شعرية، أى ذات هدف مجازى أو تصويرى، لا ينسجم مع دورها فى السرد. وذلك ناجم فى الأساس من ضعف الرؤية الدرامية ذاتها، وبقاء الشاعر بحدود غنائيته المعهودة. وإن كنا نجد بعض النقاد يدافعون عن سردية الشعر الغنائى، مبررين ذلك «بوجود صيغ الحوار، وضمائر السرد فى القصائد الغنائية»(١).

بل يتخذون من تشكلات القناع والمونولوج الدرامى فى الشعر الحديث دليلاً على «وجود القص فى الشعر الغنائى عامة، وعلى شيوع (الهيكل الروائى) فى القصيدة»(٢).

ولكن الإفصاح عن وجود القصة فى الشعر بكثافة وحضور أساسى، يتم عبر تشكيل بنائى واضح، هو القصة الشعرية، التى ينم وصفها عن تراتب أهمية عناصرها، فالقص مقصود فيها، ولكن بأدوات الشاعر وعناصر الشعر. ومن هنا تنشأ المفارقة إذ يتخير الشاعر أحد أمرين: إما الإسراف فى جانب القص، أو الوفاء لقواعد الشعر.

وفى كلا الحالين تظل القصة - فى - الشعر منظومة نظماً، تضيع ملامحها فى ثنايا الصور والألفاظ والإيقاع الشعرى، كما تخسر القصيدة شعريتها، بإعادة تصوير الواقعة.

---

(١) شجاع العانى: السرد فى القصيدة الغنائية، مجلة الأقلام، ٤-٥ نيسان - أيار ١٩٩٤، ص٦٩.

(٢) نفسه: ص٦٦.

وقد حفظ لنا شعرنا المعاصر نماذج قصصية شعرية لاليـاس أبى شبكة عن (بشر بن عوانه) و(شمشون)، وللأخطل الصغير ولعمر أبى ريشة عن (ديك الجن) ولشبلى ملاط عن (سيف بن ذى يزن)، وللعقاد عن (إيكاروس) وغيرهم. إضافة إلى قصص اجتماعية وعاطفية متخيلة مثل (ثورة فى الجحيم) للزهاوى، (وبساط الريح) لفوزى المعلوف وغيرهما.. ولكن النقاد والدارسين، خلطوا بين هذه القصص الشعرية الطويلة، والملاحم الشعرية، واتضح اضطراب المصطلح لديهم فى عناصر السرد ومفاهيمه. ففى حين يضعون حجم العمل واعتماده الحوار، مقياسًا لكونه مطولة[1] يسمون أعمالاً مشابهة بالملاحم[2]، ويسمونها أحيانا قصائد طويلة أو قصائد قصصية مطولة[3].

ولكن باحثًا آخر يضع معيارًا واضحًا، بعد أن يرفض معيار التقنية أو اللغة الشعرية، ومعياره هو «الخروج من النظم إلى روح الفعل، واعتماد الموضوعى والذاتى، من خلال انفعال الشاعر، وحذف المسافة بين الذاتى والموضوعى»[4]. وكأنه بهذا التحديد ينبه إلى الفعل بمواجهة النظم السائد فى القصائد الغنائية، ولكن دعوته لحذف (المسافة) بين الذاتى والموضوعى، تعوزها الدقة وينقصها الوضوح، لأنها من أخطر مشكلات الرؤية فى المنظور الشعرى المعاصر.

ولو أخذنا الزهاوى مثالاً للقصة الشعرية المطولة، لوجدناه فى (ثورة فى الجحيم) يقارب شكل (رسالة الغفران) للمعرى أو (جحيم) دانتى. لأنه أراد فيها تصوير الجحيم وحياة الناس فيها،

من خلال استخدام ضمير المتكلم، فالشاعر هو المتحدث فى القصيدة. وبعد أن يصور موته، يتخيل ملكين هما منكر ونكير يأتيان ليأخذاه للحساب، فيطيران به إلى الجنة،

---

(١) عزيزة مريدن: القصة الشعرية فى العصر الحديث، ص٤٦٩.

(٢) يسمى أحمد أبو السعود مطولة الزهاوى الشعرية (ثورة فى الجحيم) ملحمة. نقلاً عن مريدن، ص٤٥٢.

(٣) مريدن فى وصف قصيدة مطران الطويلة (نيرون)، المصدر السابق، ص٤٦٨.

(٤) نذير العظمة: شكسبير العربى، مجلة علامات، م٤، ج١٤، ديسمبر ١٩٩٤، ص٩٣.

فيصفها للقارئ مفصلة، ثم يأخذانه إلى الجحيم، فيصف ما فيها من عذاب ورهبة. ويقص لقاءه مع الشعراء والفلاسفة، ثم يتخيل مخترعًا يخترعه أحد سكان الجحيم ومعذبيه، وهى آلة تطفىء السعير، يستخدمها أهل الجحيم فى حربهم مع (الزبانية) الذين يحرسون أركان الجحيم، فينتصرون عليهم، ثم يهرعون إلى الجنة، ليحتلوا قصورها[1].

ولا شك فى أن الزهاوى أدرك خطورة نبوءته هذه، فسارع ليختم مطولته ببيتين، يحولان تلك الرحلة الخالية المتصورة، إلى حلم رآه الشاعر فى المنام:

وتنبهتُ من منامى صبحًا ... وإذا الشمس فى المساء تنيرُ
وإذا الأمر ليس فى الحق إلا ... حلمًا قد أثاره الجرجيرُ

وهكذا يتحول خط السرد متجهًا – تحت وطأة الخوف من القارىء الضمنى والرقيب – إلى تحويل وقائع القصة وأحداثها، إلى أضغاث حلم (أثاره) نبات الجرجير! ويضاف لهذا التحويل غير المبرر، تواضع أداء المطولة، ورتابة إيقاعها المستند إلى تفعيلات بحر الخفيف الرتيبة، والمتباعدة فى حركاتها وسكناتها، مما أوقع الشاعر فى التدوير كثيراً، يضاف إلى ذلك افتعال القافية بسبب التزام الشاعر رويًا واحداً فى الأبيات كلها، رغم طول القصيدة.. فكان يغير أسماء الأعلام بشكل نافر، لكى تلائم القافية، مثل (شاكسبير..) ويأتى بمفردات غريبة مثل (تطور أى تحوم، والساعور واليحمور ومأطور..) كما كان يعيد القافية فى بيتين متتاليين أحيانًا.

ولا يخفى على قارىء (ثورة فى الجحيم) حضور (ذات) الشاعر بشكل حاد يناقض متطلبات القص، حيث تنسحب (ذات) الشاعر فى الأجناس الشعرية غير الغنائية أو الوجدانية إلى خلفية الإبداع[2].

(١) ينظر: حاتم الصكر، الأصابع فى موقد الشعر، ص٢٥٤–٢٥٥.
(٢) ينظر: نذير العظمة، (شكسبير العربى)، ص٩٢.

فالانفعال فى قصيدة الزهاوى واضح، ومنطلقه الذاتى أخل برسم شخصياته وتصوير الأمكنة والأحداث، كما ان إفادة الزهاوى كانت قاصرة، إذ لم يتمثل مراجعة، سواء القرآنى منها (أى تصوير القرآن الكريم للجنة والنار والحساب والبعث) أو التى تتصل بدانتى والمعرى. وقد لاحظت هذا القصور فى قصيدة أخرى للزهاوى، تتضمن دعاء نوح، حيث وقع تحت ضغط المرجع، والواقعة الطوفانية التى يقصها، واكتفى بالنظم، رغم انه اتخذ صوت الراوى الضمنى أو المشارك الذى يقص سرداً ذاتيًا بلسان نوح، لكنه لم يتصرف بالمادة المروية، فقد نظم الآيات (١-٢٨) من سورة نوح نظمًا مباشراً . فإذا تقول الآيات ﴿ رَبِّ إِنِّي دَعَوْتُ قَوْمِي لَيْلاً وَنَهَاراً (٥) فَلَمْ يَزِدْهُمْ دُعَائِي إِلاَّ فِرَاراً (٦) وَإِنِّي كُلَّمَا دَعَوْتُهُمْ لِتَغْفِرَ لَهُمْ جَعَلُوا أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ وَاسْتَغْشَوْا ثِيَابَهُمْ وَأَصَرُّوا وَاسْتَكْبَرُوا اسْتِكْبَاراً (٧) ثُمَّ إِنِّي دَعَوْتُهُمْ جِهَاراً (٨) ثُمَّ إِنِّي أَعْلَنتُ لَهُمْ وَأَسْرَرْتُ لَهُمْ إِسْرَاراً (٩) فَقُلْتُ اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ إِنَّهُ كَانَ غَفَّاراً (١٠) يُرْسِلِ السَّمَاءَ عَلَيْكُم مِّدْرَاراً (١١) وَيُمْدِدْكُم بِأَمْوَالٍ وَبَنِينَ وَيَجْعَل لَّكُمْ جَنَّاتٍ وَيَجْعَل لَّكُمْ أَنْهَاراً (١٢) ﴾..

يقول الزهاوى فى قصيدته (طاغية بغداد) مصوراً ضيقه بأوضاعها مطلع هذا القرن:

ربّ إنى نصحتهم أن يتوبوا	ثم إنى أنذرتهم إنذاراً
ربّ إنى دعوت قومى ليلاً	ثم إنى دعوت قومى نهاراً
ضلّ قومى فلم يزدهم دعائى	ربّ إلاّ بُعداً وإلاّ فراراً
ربّ إنى دعوتهم فتمادوا	وأصروا واستكبروا استكباراً
ثم إنى أتيت جهراً دعائى	ثم إنى أسررته إسراراً
قلت : يا قوم استغفروا الله تنجوا	إنه كان راحماً غفّاراً
إنه يرسل السماء عليكم	مثلما تبتغونها مدراراً

إنه الله يجعل الأرض جنا . . (م) ت ويجرى من تحتها الأنهاراً

فالأبيات المقتبسة هنا، وتلك المذكورة فى متن القصيدة، لا تبتعد حتى فى صياغتها، عن متن الآيات، بل تنقلها حرفيًا كما رأينا، وكذا فى أبيات أخرى من القصيدة مما أضاع الالتقاط الرمزى للقصة، ومطابقتها لحال الشاعر مع أهل مدينته. فقد سيطرة المتن الأول حتى فى روى القصيدة التى انبنت على قافية الراء المطلقة، محاكاة للسجع فى الآيات والمبنى على فواصل رائية أيضًا، فضلاً عن نقل آيات كاملة فى الأبيات.

وهذا الموقف يوصلنا إلى الحديث عن (التناص)، والعلاقة بين الواقعة الشعرية الواقعة الخارجية، أو بين النص ومرجعه. لقد بحث النقاد فى التناص ومفاهيمه وآلياته وكيفياته. ورأوا أنه ليس مجرد نقل أو اقتباس، أو إدخال نص فى نص، أو محاكاته إطاريًا أو أسلوبيًا، بل هو تمثل وامتصاص للنص الأول، كى ينبث فى ثنايا وطيات النص الجديد. وقد حظى التناص باهتمام النقاد العرب القدامى تحت تسميات عديدة، وانتبهوا إلى ضرورته، ورصدوا طرائق ممارسته، رغم أن معالجتهم له كانت تهتم بالبناء الجزئى والخاص[1]. فهم يعاينون المؤثر عبر النقل والسرقة أو الأخذ وكمياته وكيفياته، مغفلين ستراتيجياته أو أثره فى الخطاب.

ولعل حازم القرطاجنى قد وضع أساسًا لم يبن عليه من جاء بعده، تفريعات أو تنويعات مناسبة، حين قال بمفهوم الإحالة أى أن «الشاعر يحيل بالمعهود على المأثور»[2] وهو اختزال مكثف لصنفين من الخطاب يعملان فى تشكيل النص بنائيًا، ويحددان التفاعل النصى بالصلة بين المعهود والمأثور، ودور الشاعر فى (الإحالة) بالقول المعهود على مأثور مشترك، يرشحه سياق النص، وشفراته المودعة لدى القارئ أيضًا، مما يجعله - أى التناص - عملاً مشتركًا بين القارئ والنص.

لقد كان (التناص) أحد مقترحات نقاد ما بعد البنيوية الذين أحسوا بأن تأمل بنية النص على النحو الذى أرادته البنيوية نسقيًا، يغلق أفق القراءة، ويجرد بنية النص، دون الإحاطة بشعريته التى تؤدى فيها الدلالة والعوامل السياقية الأخرى دورًا مهمًا.

---

(١) ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى، ص٢١.

(٢) حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء...، ص١٨٩.

إن ثمة نسبًا أو قرابة لازمة بين النص وسواه من أفراد النوع. وهو ما أرادت جوليا كريستيفا أن تبنى عليه نظريتها النصية. فهى ترى أن النص إنتاجية، تربط بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. «ففى فضاء نص معين، تتقاطع وتتناص ملفوات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»(١).

وقد ميزت كريستيفا التى يعود الفضل إليها فى مصطلح (التناص)، بين ثلاثة أنواع منه، «تقوم على الترابطات النصية عبر النفى الكلى، حيث يكون المقطع الدخيل منفيًا نفيًا كليًا، والنفى المتوازى. الذى يظل فيه المعنى المنطقى للمقطعين هو نفسه، والنفى الجزئى حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعى منفيًا»(٢).

وكان باختين قبل كريستيفا، قد تحدث فى علاقة النص بسواه من دون أن يذكر المصطلح، بل استخدم (الحوارية) لتعريف العلاقة الجوهرية التى تربط أى تعبير بتعبيرات أخرى(٣). فكل خطاب يعود إلى فاعلين وبالتالى إلى حوار محتمل. فمهما كان موضوع الكلام، فإنه قد قيل من قبل، بصورة أو بأخرى، لذا يصف باختين أعمال تولستوى بأنها (مونولوجية)، لقيامها على وحدة متراصة لا صوت فيها إلى جانب صوت المؤلف، بينما يصف أعمال دوستويفسكى بأنها (بوليفونية) «أى ذات بعد حوارى وتعددية صوتية»(٤).

وينقل بعض النقاد مستوى التناص إلى اللغة والبناء التركيبى، فيرى جيرار جينيت أن معمار النص أو جامعه، «يتركز فى التعالى أو التداخل النصى عبر الوجود اللغوى، سواء أكان نسبيًا أم كاملاً أم ناقصًا، لنص ما فى نص آخر»(٥).

---

(١) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهى، ص٢١.

(٢) ينظر: نفسه، علم النص، ص٧٨-٧٩.

(٣) تودروف: باختين – المبدأ الحوارى، ص٨٢. وباختين: قضايا الإبداع الفنى عند دوستويفسكى، ص١٥٤، ٣٨٦.

(٤) تودوروف: باختين..، ص٨٥-٨٦.

(٥) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ص٩٠.

ولم يعد التناص يقتصر على كشف صلة النصوص، الخفية وغير المعلنة، بنصوص أخرى أو مراجع خارجية عن بنائها. بل صار درس التناص يتوجه بعبارات الكتاب والمؤلفين أنفسهم،، حيث يشيرون إلى مصادر نصوصهم، وكأنهم يوجهون قراءهم، قصداً، إلى إدراك نصوصهم، واكتناه شعريتها، في ضوء علاقات تلك النصوص بمصادرها أو مؤثراتها.

وبدلاً عن اكتشاف السرقات والتناظرات الصياغية الظاهرة، انصرف النقاد، عبر مقترب التناص، إلى فحص الكيفيات التي يتم بها ظهور (أو وجود) نص ما في نص آخر.

ومن أبرز محاور (التناص) تلك القرابة البنائية بين فنون متباعدة، أو نصوص من أجناس أو أنواع متباينة.

وفي ضوء ذلك جرى فحص السردي داخل الشعر، وعلاقة الشعري بالسردي، وغير ذلك. كما جرى تأمل علاقة الشعري بالتاريخي، والمحكي أو المروي.. فنحن رفضنا الكيفية التي ظهر بها طوفان نوح في قصيدة الزهاوي، لأن صلة النص بمراجعه اعتمدت اجترار المرجع النصي، والانحباس في دائرة ألفاظه وإيقاعه ومعانيه.

بينما يقترح الشعر دائمًا كيفيات أخرى متنوعة، يصعب أحيانًا التعرف من خلالها على سلالة النص أو جذوره النصية.

ولكن ذلك لم يمنع أن يبدأ التناص من الأنواع، حتى انتقلت إلى الشعر أغلب أنواع النثر وظهرت لها مثيلات شعرية. وقد استقرأنا أبرزها فوجدنا الخلاصة في الجدول التالي:

النثر	الشعر
قصة	قصة شعرية
رواية	ملحمة/ مطولة شعرية/ قصيدة طويلة
مسرحية	مسرحية شعرية
حكاية	حكاية منظومة
سيرة ذاتية	سيرة شعرية ذاتية
تاريخ	منظومات تاريخية
مثل	مثل شعرى
حكمة	حكمة شعرية

وهى أبرز الأنماط التى يهمنا استقصاؤها، والوقوف عندها. رغم أن المختصين وضعوا خصوصيات سياقية، تتعلق بالطبيعة الشعرية للقصيدة. ومن ذلك تفريق يورى لوتمان بين الحبكة الشعرية والنثرية. «فالحبكة الشعرية أكثر تجريداً من حبكة النثر، كما أن تنوع التجربة الإنسانية الضخم لا يمثل مباشرة فى الحبكة الشعرية، ولكن عبر اختزالها إلى واحد من نماذج صغيرة محددة ثقافيًا وتاريخيًا»(١).

وهذا التفريق ضرورى، وسيجرى اعتماده ومتابعة وجوده فى الأنماط التى اخترناها فى دراستنا، لأن التشكل الفنى والهيئات النصية التى تتخذها الأعمال الشعرية المعتمدة على السرد، سوف تتأثر كثيراً بهذه المفاهيم والإجراءات السردية.

إن بقاء الحبكة مجردة بدرجة مناسبة، يمنع انغماس القصيدة فى السرد، أو هيمنة عناصره على المستويات الشعرية. وذلك ما يحصل عادة فى نماذج (القصة الشعرية) التى سبقت (الشعر الحر)(٢).

---

(١) يورى لوتمان (وجماعة): مداخل الشعر، ترجمة سيد البحراوى، ص٩١.

(٢) يلزمنا أن نشير هنا إلى مصطلحات بديلة لمصطلح فى (الشعر الحر)، كالشعر المهموس أو شعر التفعيلة لكننا نجد أن مقترح الدكتور عبد العزيز المقالح أكثر قرباً إلى منهجنا، فهو يستخدم (الشعر الجديد) =

وبدلاً عن ذلك نتحدث اليوم فى خطابنا النقــدى عن (قصيدة سردية) باعتبار أن القصة – كما يقول تادييه – «توجد فى كل الأجناس الأدبية كما توجد فى كل أشكال التـعبيـر»(١). ولكن مـا نبحث عنه فى الشـعر الحـديث هو نزوع يلتـهم مـهيمنة القص، ويحوله إلى عنصر شعرى.

ولأجل ذلك يمكن متابعة التشكلات الممكنة للقصيدة السردية، كاعتمادها ضمائر السرد، حيث يمكننا وفق ذلك أن نميز بين:

١ – قصيدة متكلم: تبرز فيها هوية المتكلم بضمير الأنا.

٢ – قصيدة مخاطب: يحضر فيها المروى له مشاركًا أو ممثلاً فى تعيين المعنى.

٣ – قصيدة المونولوج: حيث تستحيل الضمائر إلى ضمير المتكلم الفرد فقط(٢).

أو متابعة إطارها الزمنى، وما تحيل إليه من مراجع زمنية محددة ماضيًا وحاضراً، وما تتحدد به الوقائع من تسلسل وفق ذلك.

وهناك علينا التنبه إلى تفريق الشكلانيين الروس بين وجودين مختلفين للواقعة هما: متنها الحكائى، ومبناها. فالأول يعنى التسلسل الحدثى للواقعة خارج النص، والثانى يعنى ظهورها فى النص بكيفية فنية خاصة(٣).

= وصفًا للتجارب التى بدأت بالرواد، و(الأجد) لمن تلاهم من شعراء قصيدة النثر، يمقابل (القصيدة البيتية) للشعر التقليدى ذى الشطرين. ينظر: عبد العزيز المقــالح: أزمـــة القصيدة العربيـة، مشروع تساؤل، ص٢٣، ٨٦ وما بعدها..

(١) نقلاً عن: قاسم المقداد، هندسة المعنى فى السرد الأسطورى الملحمى، جلجامش –، ص٤٢. ويعد المقداد ملحمة جلجامش (قصيدة سردية) أساسها الأسطورة، حيث يوجه العامل والأسطورى فيها العامل الشعرى. نفسه: ص٤٨. ويؤيد شربل داغر وجود ما يسميه (القصيدة القصصية) كنوع شعرى مستقل. ينظر له: الشعرية العربية الحديثة، ص١١٠.

(٢) التقسيم منقول عن شربل داغر فى (الشعرية العربية)، ص٦٧ و٨٣ و٩٢.

(٣) ينظر: طراد الكبيسى، كتاب المنزلات، ج١، ص٢٩٠. وحاتم الصكر: (ترويض النص) تحليل النص الشعرى الحديث فى النقد العربى المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات نقدية، ص١١١.

وذلك يتيح تعيين حيل السرد، وفنونه داخل النص الذى تمدد لاستيعاب السرد ووقائعه. فالسرد الحديث يتنبه إلى أن الواقعة - خارج النص -، ذات حياة أخرى غير أدبية، وغير نصية. أما ظهورها النصى فهو عمل فنى يستلزم ترتيبًا أو تسلسلاً جديداً لعناصر الواقعة والحدث (أو الوقائع والأحداث).

وهذا يرتب أيضًا تنويع البدايات والخواتم بشكل غير خطى أو تقليدى. فقد يبدأ السرد، وقد انتهى قص الواقعة، وظهرت الحبكة منكشفة النهاية، وذلك يتطلب استرجاعًا للحدث بطرق سردية مختلفة.

إن أى تلخيص لمضمون السرد أو موضوع القصيدة السردية، سيحيلها إلى متن حكائى، خاضع لتسلسل آخر، غير ما ظهر عليه فنيًا. فالمبنى يخسر خصوصيته، ولا يعود لوجود النص معنى، خاصة وأن ظهور الواقعة بنائيًا قد خضع لترتيب آخر، هو توتر الجملة الشعرية، وضرورات العبارة والفن الشعرى.

وقد اطلعنا على محاولات عديدة فى قراءة القصيدة سرديًا، سواء بوجود عناصر سرد واضحة ومهيمنة، أو باستخدام جهاز سردى يكشف بإجراءات القراءة، النزوع السردى فى النص.

ومن هذه المحاولات ما قدمه الناقد عبدالله الغذامى، وهو يقرأ ثلاث قصائد (تسرد) موضوعًا واحدًا هو مصارعة للإنسان للأسد. والقصائد هى للبحترى فى مدح الفتح بن عمار ووصف معركة بينه وبين الأسد. وقصيدة المتنبى فى مدح بدر بن عمار ووصف لقائه بالأسد. ثم يقرأ فى مناسبة أخرى نص بشر بن عوانة فى صراعه مع الأسد، والمتضمن فى المقامة البشرية. ويسمى الغذامى نص المتنبى (الشبيه المختلف) لأنه نص سردى عضوى، تتكامل فيه الأعضاء لتبنى جسداً دلاليًا متماسكًا، عبر حبكة تتماسك بدورها عضويًا. أما نص البحترى فهو (نص اللامفارقة) لأنه نموذج نمطى تقليدى، لا مبرر له سوى الثناء على الممدوح!، ولكن نص بشر ذو حكاية واضحة وتاريخ تتوالد كنص من نص آخر هو مقامة بديع الزمان[1].

(١) ينظر: عبد الله الغذامى، المشاكلة والاختلاف، ص١١٠-١٦٦.

وينبه تحليل الغذامي إلى طبيعة الشخصيات ووجودها الحياتي والنصوصي، ويعين حبكة النص وعلاقة السرد بالإيقاع، ويستعير خطوات هارولد بلوم فيما سماه بلوحة التلقي، لتحليل النص، وإبراز التداخل النصوصي. ولكنه لا يتقيد بتقنيات سردية محددة، أو يلزم نفسه بنهج سردي معين، لأنه منقاد إلى اغراء التأويل المفرط، حيث تغدو كل كلمة أو صورة.، ذات مغزى إضافي مقحم، كقوله إن المتنبي مات موتًا أسديًا، لأن قاتله هو (فاتك الأسدي) فكأن الدلالة تحيل إلى (الأسد) الذي مات في النص، فحصلت ·عدالة نصوصية)، فالأسد المقتول في النص، يأتي إلى الشاعر في هيئة رجل من (بني أسد) ليقتله[1]، أو قوله إن بشر حين خرج من الشعر إلى النثر - في المقامة - انتثر وسال منه الدم[2].

وإذا كنا نخشى سطوة الرؤية الغنائية التي تطرد النزوع القصصي ومظاهره، على مستوى الكتابة الشعرية، فإننا نخشى أن تلتهم هذه الندات التأويليه خطابنا النقدي، وتبعده عن إجراءاته العلمية التي يمثل السرد جانبًا مهمًا فيها.

ويقدم سمير المرزوقي وجميل شاكر تحليلاً سرديًا موجزًا لنص قديم لأبي نواس مطلعه:

فدتك نفسي يا أبا جعفر جاريةً كالقمر الأزهر

حيث يعين الكاتبان موقع السارد، فنجد أنه متضمن في الحكاية، لأنه يروي للأخر. ثم يتم التحليل بحسب الوظائف، والفاعلية، وزمنية النص من حيث الديمومة والتوقف والإضمار والمشهد[3]. فيما يحاول شجاع العاني تحليل نموذجين هما قصيدة السياب (أغنية في شهر آب) وقصيدة صلاح عبد الصبور (أغنية من فينا)، فيرى أن القص لدى عبد الصبور يتمحور حول المكان لا الزمان، بينما يكتشف في قصيدة

---

(١) ينظر: عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، ص١٣٥.

(٢) ينظر: نفسه، ص١٨٠ وهناك تأويلات غريبة أخرى للغذامي عن قصيدة بشر وكونها فتى أمرد خرج من رحم المقامة ومعه رمح وسيف ليواجه أباه ويقتله!!. ص١٧١.

(٣) ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص٢١٣-٢١٦ و٨٩-٩٣.

السياب دورة زمنية واضحة للأحداث. كما يعين موقع الراوى لديه، فهو (أنا مشارك) وراو بضمير المتكلم. لكنه يوجه نقداً للسياب لافتقار الأحداث إلى العقدة الواضحة، وافتقار المقاطع إلى رابط سببى يربطها. ويشير إلى خلل (صوتى) مهم – نسبة إلى صوت المتحدث فى النص – يتمثل فى «أن الحوار منقول بلغة الشاعر، والصوت الطاغى هو صوت الشاعر لا صوت الشخصية»(١).

ونلاحظ فى التحليلات السابقة اقتراباً من مصطلحات السرد ومفاهيمه العامة، مع مزج ذلك بمفاهيم النقد القصصى السابق على ظهور علم السرد، وعدم وضوح الاتجاه أو المنهج الدراسى على مستوى التحليل.

ويجدر بنا التوقف عند مزيد من هذه المحاولات، ويمثل عمل طراد الكبيسى نموذجًا لجهد قلة من نقادنا الذين تنبهوا لوجود السرد فى الشعر أو ما يسميه (التمظهر السردى). فيدرس شعر نازك الملائكة، ملاحظًا حضور الأنا عندها. ويرصد البناء المنطقى للنص حيث ترتبط أجزاؤه سببيًا أو تناسبيًا، ويلاحظ التكرار، والتضمين الذى يقصد به سرد قصة داخل قصة، أو تسلسل سرود صغرى داخلها، مستوحيًا رولان بارت، كما يتناول التشخيص والحافز والزمن والمظهر الدلالى(٢). وفى تحليل (أباريق مهشمة) للبياتى، يرى أن التداعى غالبًا ما يأخذ صيغة السرد. فهناك دومًا حكاية، ولكنها تتكرر فى كل قصيدة، بصيغة مختلفة.

ويسميها هنا (البنى السردية) التى تقترب من «أساليب القص الشفاهى لحكايات الجدات والأمهات فى ليالى الشتاء»(٣).

وإذا كانت المحاولات السابقة تنطلق من مفاهيم السرد وإجراءاته ومصطلحاته، فإن بعض الباحثين توقفوا عند تفصيلات تقنية، منها التسميات.

---

(١) شجاع العانى: السرد فى القصيدة الغنائية، ص٦٧-٩٦.
(٢) ينظر: طراد الكبيسى، كتاب المنزلات، ج٢، منزلة النص، ص١٣٤-١٤٤.
(٣) نفسه: ص٤٦.

حيث قسم باحث الأسماء الواردة فى الشعر الحديث إلى:

أسماء تمثيلية: وهى الأكثر شيوعًا وشعبية. وهى أسماء دارجة اتسعت لها القصائد، بسبب ميل الشعراء المحدثين فى واقعيتهم اللغوية إلى فتح أبواب شعرهم لتلك الأسماء، وفى جميع الموضوعات الممكنة.

وأسماء مواضع: تشكل عنده عنصر جدة قياسًا إلى لغة الشعر قبل الحداثة.. وهى استحضار للمواضع الجغرافية، كوسيلة للخروج من المجرد، والانتماء إلى عالم الواقع. بل «رفعها شعراء الحداثة إلى مستوى الرموز، كما فعل السياب وأدونيس»(١).

ويتضح أن الباحث يرد هذه العناية بالتسميات إلى أسباب لغوية واجتماعية وفنية، على التوالى. لكنه لا يورد بينها دواعى السرد، أو ميل القصيدة الجديدة إلى التعينات السردية التى هى أظهر وأقوى الوسائل للخروج من المجرد إلى الواقعى.

وعند هذه النقطة من البحث نسأل: إن كان السرد القصصى «ذا تأثير فى الأسلوب الشعرى، ليجعله أكثر قدرة ومرونة على القص»(٢). أم أن الأسلوب الشعرى الحديث هو الذى أثر فى استيعاب النص للقص بكيفيات خاصة؟.

والإجابة عن هذا السؤال ذات شقين، يتعلق الأول بالكتابة الشعرية ذاتها، حيث أسهمت لغة الشعر الحديث، وتبدلات الإيقاع، والمنظور الرؤيوى الجديد للموضوع والأسلوب، والاستعانة بالرموز، والأقنعة، والمرايا، وأحداث التاريخ، والوقائع المروية شعبيًا، فى الاقتراب من لغة النثر وعالمه الكتابى، فتخفف الشعراء من الرؤية الغنائية المتمركزة، حول نمط محدد من الوصف اللغوى والصورى، وانتبهوا إلى عناصر بنائية، لم تكن ذات أهمية واضحة فى الكتابة الشعرية التقليدية، كتوزيع الملفوظ كتابيًا بشكل مقصود ذى أثر فى الدلالة وفى تقبل القصيدة، ومراعاة الوضع الطباعى للنصوص واستثمار سطوح الكتابة كجزء حيوى من النص نفسه، إضافة إلى التنبيهات التى أكدتها

---

(١) كمال خير بك: حركة الحداثة...، ص١٤٣-١٤٤.

(٢) عزيزة مريدن: القصة الشعرية..، ص٤٧٩.

المنهجيات الحديثة، كوجود البؤرة النصية (أو المركز)، وانبثاق خلايا النص منها والعودة إليها، وكذلك الاهتمام بالجملة الشعرية التى تتعدى السطر أو البيت الشعرى، وإمكان تصنيفها فى مجموعات رئيسية أو ثانوية، بحسب الدلالة، لا بحسب الموسيقى الناجمة عن توزيع التفعيلات، أى بالتدوير والاستمرارية الوزنية، أو تجاوز الوقفات التى تمثل تعارضًا بين محورى الإيقاع والدلالة.. أما الشق الثانى فيتعلق بقراءة النصوص ذاتها. حيث صار السرد منذ خيرة القارئ، ومكوناته التى يواجه بها النص، «فقد أصبحت الحكاية أو السرد جزءًا من منظور القارئ نفسه، بما أن الحياة ذات صلة بالسرد» كما يقرر بول ريكور[1]، رغم ذلك نلاحظ أن نظرية السرد حديثة جدًا، وقد لا ترقى إلا لعقد العشرينات والثلاثينيات من القرن العشرين، بجهود الشكلانيين الروس والتشيك ثم بجهود البنيويين الفرنسيين فى عقد الستينيات والسبعينيات[2].

ولكن ذلك لا يعنى الجهل بالسرد كقوانين وقواعد، وكما رأينا فى مباحث سابقة فإن شعرية أفلاطون وأرسطو تضمنت مفاهيم سردية واضحة، وإن تكن دلالاتها محدودة بالنتاج المتاح شعريًا فى حينه، ولكن استطاع أرسطو خاصة فى (فن الشعر) أن يربط الحبكة المبنية بإتقان، بالتلقى ووعى القارئ أو المتفرج. وهو ما أوصله إلى مبدأ التطهير الذى يعد من أقدم الإشارات إلى موضوع التلقى، وتلمس شعرية العمل فى أثرها المتحقق بعد المشاهدة.

واستلهامًا من إمكان توظيف مفاهيم السرد ومصطلحاته فى أنواع من الشعر القصصى والمسرحى وبعض القصائد الغنائية، فإننا سنعمد كذلك إلى تشغيل مفاهيم السرد ومصطلحاته الحديثة، بناء على كون القصيدة التى نستجلى مظاهر السرد فيها تنتمى إلى الحداثة التى وجدنا أن من أهم لافتاتها أو شعاراتها النظرية القول بقصور الشعر التقليدى عن الاسترسال والقص، بسبب هيمنة الرؤية الغنائية، الآتية بدورها من

---

(١) بول ريكور: (الحياة بحثًا عن السرد)، ترجمة سعيد الغانمى، مجلة نزوى، العدد العاشر/ ١٩٩٧، ص٢١. ويلاحظ تأكيد ريكور على أن الحياة لا تفهم إلا من خلال ما نرويه عنها. ص٢٥.

(٢) ينظر: نفسه، ص٢١.

الالتزام الصارم بوحدة البيت، وبنائه الشطرى، وثبات عدد تفعيلات البحور، ووحدة القافية مهما طال عدد أبيات القصيدة. لقد كان حديث أرسطو عن العقدة والحل مناسبًا لطبيعة الشعر اليونانى، حيث كان الشاعر «صانع خرافات وحكايات أكثر منه صانع أشعار. لأنه شاعر بفضل المحاكاة. وهو إنما يحاكى أفعالاً.. ومهمة الشاعر الحقيقية ليست فى رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع»(١).. كما يقول أرسطو الذى اقترح طرقًا للمحاكاة، وسير العقدة، وحلها، تتسم بالخطية، أى السير من بداية العمل حتى الجزء الأخير منه، حيث يظهر (التحول) فى النهاية، مصحوبًا بـ(التعرف) الذى يعنى الأنتقال من الجهل إلى المعرفة، وما يصاحب ذلك أو يؤدى إليه من انتقال شعورى من الكراهية إلى المحبة أو العكس(٢).

ولكن تلك المفاهيم التى تناسب مادتها النصية، أى الأشعار المكتوبة فى زمنها، قد أثرت فى النقد القصصى التقليدى. فالمعجم الإصطلاحى، قبل بروز علوم السرد وهيمنتها على الخطاب النقدى القصصى الحديث، يقدم لنا تعريفات عامة للسرد والقص.

فالسرد هو «المصطلح العام الذى يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال»(٣).

وهذا تعريب اصطلاحى ومفهوم لمصطلح (Narrative). وهكذا يكون مصطلح (الأدب القصصى) دالاً على ما كان موضوعه "قص حوادث أو مغامرات حقيقية أو خيالية" وتكون القصة الشعرية مثلاً «قصيدة بسيطة مليئة بالحياة أدوارها قصيرة وقصتها شائعة.. ويراد بها خاصة تلك القصص التى تتناول مغامرات الفرسان والملوك فى العصور الوسطى، وكانت تكتب شعرًا سهلاً باللغات المحلية»(٤).

(١) أرسطو: فن الشعر، ص٢٦، ٢٨.
(٢) ينظر: نفسه، ص٣٢ و٥٠.
(٣) وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص٣٤١.
(٤) نفسه: ص٣٢٠ وص٤٠.

وتسمى المعاجم المدرسية أنواعًا من هذا السرد أو القص الشعرى مثل نوع (اللى) Lay، وهو النشيد أو القصيدة أو الشعر الغنائى الذى يغلب فيه العنصر القصصى، وهو نوع من القصائد القصصية، شاع فى فرنسا فى العصور الوسطى، وموضوعها قصص المغامرات ومآثر الفرسان(١).

وتذكر كذلك السونية والبالاد والمطولة والملحمة وغيرها من الأنواع الشعرية القصصية التى تظل فيها للقصيدة هيئتها الشعرية، وتستفيد من وجود القص فى تركيز رؤيتها وخصائصها الفنية، وهذا ما سنتعرض له فى فصول دراستنا اللاحقة.

ولكننا نشير هنا إلى ما وهبته ميزة الطول المترتبة على تدفق القصيدة الحديثة وانثيالها اللغوى والصورى والحدثى، وما رتبت من انتقال رؤيوى (من الغنائية إلى الدرامية)، وفنى (من التكثيف اللغوى والصورى إلى الامتداد الأسلوبى لغة وصورًا)، وبنائى (يقوم على استدعاء السرد والتناص والتسميات واحياء الجوانب الحوارية فى القصيدة).

وأرى أن الجانب البنائى ذو أهمية كبيرة إذ ترتبت عليه عدة مظاهر، لم تكن معروفة فى الشعر التقليدى، وذات صلة بتحقيق هوية القصيدة السردية. ومن أهمها:

١ - تقريب فضاء اللغة من الواقع اليومى ونثره المحكى. وانعكس ذلك بشكل تقريب للمفردات، وهجر للقاموسى منها، واعتماد بعض المحكى والمتداول من المفردات ذات الجذور العامية، أو ذات الدلالة الشعبية، رغم أن صرفها عربى فصيح.

٢ - تكييف حجم القصيدة المتراوح بين لمحة (قصصية) أو سردية عامة، مكثفة فى أبيات قصيرة، أو امتداد سطح القصيدة، ليستوعب آليات القص سواء ما جاء بشكل قصة شعرية، أو قصيدة مطولة، أو قصيدة رمز وقناع، أو تاريخ وحكايات وسيرة..

(١) نفسه: ص٢٧٦ و٢٧٩.

٣ – ترتب على تبدل مفهوم الوحدة من البيت إلى القصيدة، انتقال واضح فى مفهوم الجملة الشعرية. فقد كانت تتبع النظام النحوى أولاً ثم تتكيف لتنتهى بنهاية البيت الشعرى. إلا أنها فى الشعر الحديث أخذت تتجاوز حدود البيت الشعرى أو السطر، وتستغرق – دلاليًا وبنائيًا – عدة جمل صغرى وفقرات ثانوية، فأصبحت تعنى «الوحدة الشعرية المتكاملة بنائيًا ودلاليًا تكاملاً عضويًا يشكل نسقًا حيًا وذاتيًا»(١). مما يجعلها مختلفة عن حدود الجملة النحوية طولاً وقصرًا بحسب استيفاء الدلالة. وهذا التمدد الجسدى للجملة الشعرية دلاليًا وبنائيًا، وسيجعلها قادرة على احتضان عناصر السرد، ودمجها فى أفق النص، وبنائه العام.

٤ – تغير منظور القراءة والتلقى. فحيث صار قارئ الشعر هو أحد وجوه القارئ العام، المتكون بعوامل عديدة، من أبرزها النثر، فإن خبرته النثرية (والقصصية خاصة)، سوف تستنفر ليلاقى أفق القصيدة. هنا سيحصل – على مستوى القراءة – تخييب لأفق التلقى أو الانتظار، وهو الذى يحدده الجماليون من منظرى منهج التلقى والقراءة، بأنه نظام عقلى يسجل الانحرافات وتقييد المعنى بحساسية. وعلى مستوى القراءة النصية للأدب يكون من معانى أفق الانتظار بناء التوقعات كنظام مرجعى أو ذهنى، يعنى أفق خبرة الحياة وأفق البناء والمدى الذى يتضمن كل ما يكن رؤيته من زاوية محددة(٢). ولا نريد أن نحصر أفق التوقع كأساس للقراءة والتفسير، بل نوسعه، كما أراد له منظروه، ليمس قراءة النوع والجنس (شعر/ نثر)، ومن اللغة الشعرية، ومن النمط السردى، ومن جماليات العمل نفسه، حيث تتخلق المسافة المفترضة جماليًا بين النص وقراءته.. على أن تتركز فى مقدار مخالفة النص لتوقعات القراء.. لذا «يلزمنا أن نقرأ النصوص فى مواجهة الطبع أو المطبوع فى أذهاننا عنه»(٣).

---

(١) عبد الله الغذامى: القصيدة والنص المضاد، ص٣٠ وص٨٧.

(٢) آراء ياوس فى مفهوم (أفق الانتظار أو التوقعات) ملخصة فى: روبرت سى هولب: نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية –، ترجمة رعد عبد الجليل، ص٧٦ وما بعدها.

(٣) عبد الله الغذامى: القصيدة والنص المضاد، ص١٦٣.

وسوف يمس هذا المفهوم التاريخ الأدبى للأنواع وترتيب الأعمال فى متواليات جمالية أخرى، ليس على أساس تطابق مزاياها مع قوانين النوع بل على أساس ما تخلق من مغايرة فى أفق توقع القارئ، وما تصنعه هذه الأفاق المعدلة من سيرورات جديدة للأعمال. ولعلنا - نحن العرب - بحاجة لمثل هذه النظريات، لنعيد قراءة فنوننا الشعرية الموروثة، لا على أساس تاريخيتها - أى ظهورها الزمنى - بل وفق رتبتها الجمالية، وظهورها التالى كاستعادة، فى ذخيرة (أو خبرة) القراء ضمن النوع نفسه. ومثال ذلك هو (الموشح) حيث أعادت الحساسية الجمالية الجديدة، والتبدل الشكلى فى ما عرف بالشعر الحر، اعتباراً فنياً فقده ذلك اللون من النظم، حين اكتشف المجددون صلته بما يقترحون من خروج على وحدة البيت، والقافية الموحدة، والهيكل العام للقصيدة، وموضوعاتها التقليدية. وهذا أفضل مثال على إعادة النظر فى منظور القراءة، وتغير موقع القارئ من الأنواع والنصوص، ثم ترتيب سيرورتها التاريخية على ذلك الأساس.

ولعل أهم الصدمات التى وجهتها القصيدة الحديثة لمنظور قراءة القارئ، وأفق تقبله أو توقعه، هو إرسال النثر بلغته وصوره وتعييناته المكانية والزمانية والشخصية، ضمن (القصيدة) المبنية فى خبرته وتوقعه وذخيرته[1] على أساس من اشتراطات الشعرية ومزاياه الخالصة. فالسرد يحرر القصيدة، ليس من هيمنة الرؤية الغنائية فحسب، بل من هيمنة الشعر الخالص بتجريديته وفضائيته.

لقد تلمس النقاد جوانب السرد فى القصيدة الحديثة، «من خلال التلاعب بالضمائر والوصف، والمشهدية، والبطل، وسرد اليوميات، والحدث، والزمن»[2] والخروج عن الإيقاع والمجاز. وهى جوانب متنوعة، وتوجد بأشكال وكيفيات مختلفة.

---

(١) مفهوم (ذخيرة القارئ) مأخوذ عن (آيزر). وهذه الذخيرة توفر الإطار العام الذى يتم من خلاله تنظيم الرسالة ومعنى النص. وتبدو وكأنها تقابل ذخيرة النص. يراجع هولب: نظرية الاستقبال، ص١٠٥ وما بعدها.

(٢) نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، ص١١٢، وهو يحلل قصيدة أدونيس (مفرد بصيغة الجمع) متلمساً عناصر السرد فيها، عاداً اياها (سيرة ذاتية).

إن ثمة مصطلحات سردية عديدة تروج في حقل الدراسات النقدية والتحليلية، لكن غناها وتعددها ذو جانب سلبي، يعكس زئبقية المصطلحات، وتفاوت المفاهيم، «ويدل على التسيب وعدم التقيد بأي ضابط محدد»(١). وقد لاحظنا مثل هذه الملاحظة، ونحن نقرأ مقترحات المترجمين العرب، ونقاد السرد. فثمة طوفان من المصطلحات المنقولة، وهي مرادفات واجتهادات غير مستقرة. ويبدو أن الغربيين أنفسهم لاحظوا حداثة هذا العلم، وعدم استقرار مصطلحاته ومفاهيمه.

فإذا كانت قيمة السرد الكبرى تكمن في تنظيم خطابنا النقدي، وانتشاله من الأنطباعية والتعيميم والكلام العام الإجمالي حول القص ومظاهره، فإن تعريفاته متفاوته تصل إلى حد حصره بالتأليف بين المتغايرات - بعبارة بول ريكور(٢) - مما يخلق (فهمًا سرديًا) نكتشف به (الهوية السردية) التي تشكلنا. وهذا التحديد يلقي على القارئ عبء تعيين سردية النص.

علينا أن نلاحظ أولاً بعض البديهيات، مثل كون الزمن الحقيقي للقصيدة «أقصر من زمن الرواية رغم أنهما معًا من الفنون الزمانية»(٣). فالقصيدة بحد ذاتها ليست ذات غايات بيانية أو سردية خارج حدودها. وإذا كان بمستطاعها استخدام عناصر سردية، فذلك «بشرط تسميتها وتشغيلها في مجموع نصي، ولأغراض شعرية بحت»(٤).

إننا نحرك في هذا البحث مفهوم (السردية)، لنجعله يتجاوز مفهوم المتون السردية ذاتها، بحيث يعني «بكيفيات ظهور مكوناتها سرديًا، أي بالممارسات التي اتخذتها مكونات السرد ضمن البنية السردية»(٥) وهذه المكونات هي.. الراوي والمروي والمروي له. وقد هيمن نوعان من التصورات في حقل السردية:

---

(١) سعيد بقطين: (نظريات السرد وموضوعها في المصطلح السردي)، مجلة نزوى، العدد ٩، ١٩٩٧، ص٦٠.
(٢) بول ريكور: (الحياة بحثًا عن السرد)، ص٢٦.
(٣) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص١٥٣.
(٤) نفسه: ص٢٤.
(٥) عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص٧.

١ – تحديد موضوع السردية بالمحتوى الحكائي ومضمون الأفعال السردية، بالتركيز على المدلول، وهو تيار السيميوطيقيين الذين يريدون الإمساك بالعنصر الثابت فى أى عمل حكائى، لأنهم معنيون أساسًا بالمعنى أو الدلالة. وهذا العنصر الثابت أو العام الذى يقابله مفهوم (الحكى)، لا يبرز إلا من خلال المحتوى، والمنطق الذى يحكم تعاقب أفعال السرد.

٢ – تحديد موضوع السردية بالتعبير أى صيغة السرد لا محتواه، وهو تيار اللسانيين الذين يهتمون بالمظاهر اللسانية واللغوية للخطاب، وما ينطوى عليه من رواة، وأساليب سرد، ورؤى، وعلاقات تربط الراوى بالمروى(١).

ومن أعلام التيار الأول: بريمون وبروب وغريماس، ومن أعلام التيار الثانى: جيرار جينيت وبارت وتودوروف.

إلا أننا نميل إلى التوفيق بين التيارين أو النظرتين، فنرى مع برنس وجاتمان أن موضوع السردية يجب ألا يكون ضيقًا ليقف عند المحتوى أو صيغ السرد، بل بالاهتمام الشامل بتجلياتهما معًا. وسنحاول الأخذ بذلك فى تعرضنا للأنماط وتشكلاتها الفنية فى القصائد ذات النزوع السردى، فنذهب مع تودوروف إلى توسيع الأسئلة الدلالية فى النص، فنهتم بالكيفية التى يدل بها، وعلام يدل؟ كما أن الصيغة تتعلق عند ذاك بحضور الأحداث التى يستدعيها النص(٢). فيسمح لنا ذلك التوفيق أن نتعمق المحتوى أو الدلالة، كما نحيط بالكيفيات اللسانية المقدمة بها من خلال السرد.

وسوف نميز أولاً بين نوعين من السرد، بحسب ظهور السارد وحضوره، وهما:

١ – السرد الموضوعى المتميز بغياب السارد كصورة للكاتب **Objectif**.

---

(١) ينظر عبد الله إبراهيم: السردية..، ص١٠، وسعيد يقطين: (نظريات السرد وموضوعها)، ص٦١-٦٣، ونظرية السرد، ص٩٧.

(٢) ينظر: تودوروف، الشعرية، ص٣٢، ٤٥.

٢ – السرد الذاتي المتميز بحضور السارد[1] **Subjectif**.

لأننا إذ نتعامل مع الشعر، لا نستطيع أن نبعد أنا الشاعر إلا لضرورات القراءة واستكشاف موقع الراوى وقربه من الأحداث. ففى السرد الذاتى يتم تتبع الحكى من خلال عينى الراوى، فهو يخبر بها. ويعطيها تأويلاً معيناً يفرضه على القارئ. أما الموضوعى فيكون فيه الكاتب مطلعاً على كل شىء، ومقابلاً للراوى المحايد الذى يصف الأحداث بحياد كما يراها أو كما يستنبطها من أذهان الأبطال، ولا يتدخل ليفسر تلك الأحداث[2].

وسوف نتتبع وجهة نظر أو زاوية هذا الراوى. ووجهة النظر **Point of view** يراد بها – بحسب المعجم الاصطلاحى – الموقف الفلسفى للمؤلف، أو نظرته الفكرية والعاطفية. لكنها فى الرواية أو القصة يراد بها «ذلك الوجدان الذى ترشح من خلاله أحداث القصص حتى يدركها القارئ، وإما أن يحكيها الراوى بأسلوب ضمير المتكلم.. أو بصفته شخصية من شخصيات الحدث تشترك فى الحبكة.. وإما أن يقص الرواية بوصفه رقيباً عليماً بكل شىء، ويحكى أحداث الرواية.. وما يكمن فى ضمائر الشخصيات..»[3].

ولكن نقاد السرد تقدموا بمفهوم وجهة النظر، فيرى بريمون أنها تساوى الأوضاع السردية وبحسب تقنيتها يتموضع الروائى، بشكل ما، فى وعى إحدى الشخصيات، ليكشف لنا الواقع، من زاوية معينة. وقد أكد بيرسى لوبوك على «علاقة الراوى بالحكاية التى يحكيها، وهيمنتها على مجموع مشكل الطريقة فى الرواية»[4].

---

(١) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: جينيت وآخرون، ترجمة ناجى مصطفى، ص٢١.. وينظر: حميد لحمدانى: بنية النص السردى، ص٤٦، ويستند هذا التمييز إلى توماشفسكى.

(٢) حميد لحمدانى: بنية النص السردى، ص٤٧.

(٣) وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص٤٢٥.

(٤) نظرية السرد، ص٧ و١٢.

وتدرس وجهة النظر اليوم من زاوية المنظور السردى الذى يريد جينيت من خلاله وضع نمذجة للأوضاع السردية، تأخذ بنظر الاعتبار معطيات الصيغة والصوت. وتقوم على ثلاثة عناصر:

الأول: يطابق ما يسميه النقد الأنجلو - سكسونى: المحكى ذا السارد الكلى المعرفة، ويسميه بويون: الرؤية من الخلف، ويرمز إليه تودوروف بالسارد > من الشخصية. حيث يعرف السارد أكثر مما تعرفه الشخصية.

الثانى: السارد = الشخصية. حيث لا يقول السارد إلا ما تعرفه إحدى الشخصيات، وهو المحكى ذو وجهة النظر حسب لوبوك، أو الرؤية مع بعبارة بويون.

الثالث السارد < الشخصية. حيث يقول السارد أقل مما تعرفه الشخصية. إنه المحكى الموضوعى أو الرؤية من الخارج حسب بويون. أما مقترح جينيت الخاص فهو اطراح المضمون البصرى الخاص جداً لحقل وجهة النظر، واستبداله بمصطلح التبئير **Focalisation** هو عنده، تبئير داخلى حيث الشخصية البؤرية لا توصف ولا يشار إليها، وتبئير خارجى يتصرف البطل فيه أمامنا، دون أن يسمح لنا أبداً بمعرفة أفكاره أو مشاعره[1]. بينما يقترح تودوروف فى (مفهوم الأدب) أن تكون ثمة ثلاثة مقاييس فى التحليل السردى، لكى تصفى الأخبار بالسؤال عن: الطريقة أى ضمن أى معيار نستطيع اعتبار وصف هذا العالم دقيقاً، وعن الزمن: أى ضمن أى نظام جرت الحوادث. وأخيراً الرؤية: أى ضمن أى مقياس يجب أن نولى اهتماماً للتحريفات التى حملها عاكس القصة[2]. وبذلك تتشكل (المصفاة السردية).

وتوصلنا وجهة النظر إلى وضعية السارد أوضاعه ومظاهر حضوره. وذلك يعنى تأمل ظهوره الحدثى والتعبيرى (الصياغى). وهنا تبرز خصوصية الخطاب الشعرى الذى يقود فيه الشاعر عملية التأليف متعددة المستويات. فيكون بعده عن الأحداث المروية محدوداً،

---

(١) ينظر: نظرية السرد، ص٥٩-٦٠.

(٢) ينظر: تودوروف، مفهوم الأدب، ص١٨.

لأنه من طرف آخر ينظم عملية التوافقات الصياغية، ويديرها على مستوى التركيب والإيقاع والدلالة.. فيحذر من التدخلات فى الأحداث، أو إرغام الشخصيات، أو تقويلها بما يخل ببنائها الفنى.

وفى عملية قراءة الشعر السردى - كما فى بحثنا - يجب مراعاة ضمائر السرد، لأنها تساعد «فى تعيين موقع الراوى، حيث يكون مهيمنًا كبطل أحيانًا، ينحاز إليه الكاتب»[(١)]. والراوى ليس مجرد شاهد دائمًا، وإنما هو «ذو رؤية لما يرى أو يروى»[(٢)]، لذا يوجد نمط آخر للرواة يخرج على مفهوم البطل/ الراوى، إلى قص يصدر عن راويين لهما موقعان متصارعان، وبالصراع بينهما ينمو القص[(٣)].

ويقترح النقاد نمطًا ثالثًا يستهدف قتل مفهوم البطل وإسقاط الموقع وهويته، ويتركه للشخصيات وفوضاها، فتبدو البنية مفككة. وهذا ما تعتمده أغلب القصائد السردية، ولكن «وفق تقنيات خاصة بالقول الشعرى»[(٤)]. إن الكاتب - أو الشاعر - إذ يختفى خلف الراوى، فإما ليتحمل النص عبء توصيل وجهة النظر، ما دام النص الحديث ميالاً إلى عدم المماثلة، أو عدم الربط التطابقى بين الكاتب والشخصية الروائية أو القصصية، «لأن القص ليس بالضرورة قصًا عن الذات»[(٥)].

وبإزاء حضور الراوى المسمى أو غير المسمى كشخص يروى الحكاية ويخبر عن أحداثها، سنلتقى بالطرف الآخر وهو المزوى له أى الذى يتلقى ما يرسله الراوى، وهو يتوسط بين الراوى والقارئ، ويسهم فى تأسيس هيكل السرد، ويساعد فى تحديد سمات الراوى، ويعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبى، ويؤشر إلى المقصد الذى ينطوى عليه ذلك الأثر[(٦)].

---

(١) يمنى العيد: الراوى: الموقع والشكل، ص٨٢-٨٣.

(٢) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائى، ص٩٠.

(٣) ينظر: يمنى العيد، الراوى،.. ص٨٤.

(٤) نفسه، ص٨٦.

(٥) يمنى العيد: تقنيات السرد، ص٨٩.

(٦) عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص١٢-١٤.

أما المروى فهو ما ينتظم ليشكل مجموع الأحداث داخل النص، مقترنة بأشخاص وفضاء من الزمان والمكان، ويتخذ المروى مبنى سرديًا بما يتضمن من أحداث مروية بارتجاع واستباق وحذف وتأجيل وتوقف وغير ذلك، ومتنًا سرديصا يجعل على مادة الأحداث الخام فى سياقها التاريخى وتسلسلها المنطقى.. وسنأخذ بهذه الثنائية التى أشرنا إليها سابقًا، لنلاحظ صلة المبنى بالمتن، ومقدار التصرف بالمادة القصصية، لا سيما وأن توترات الشعر وأبنيته الخاصة ولغته تتطلب جهدًا مضاعفًا فى مباينة الأبنية لمتونها. كما ستدرس فى سمات الراوى، علاقته بمرويه مخالفة ومطابقة، لنرى مقدار قرب الشاعر من الحدث أو بعده عنه، وأثر ذلك فى الصياغات الشعرية.

أما بناء الشخصية فسوف نلاحظ فيه تعدد دلالاته، فهو، كما يرى ميشيل زراقا، بطل وشخص فى الحدود نفسها التى يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص، فيكون القارئ بالتدريج صورة تحدد هوية الشخصية عبر الوظائف التى يؤديها، وما يخبر به الراوى أو الشخصيات ذاتها، وما يمكن أن يستنتجه القارئ عن طريق السلوك والأفعال[1].. وفى مجال الزمن سنقوم نحن من خلال عملية القراءة بإعادة تكوين النظام الزمنى للنص، لأن جمل النص لا تخضع لتسلسل زمنى صارم، لأسباب تتصل بالعلاقة بين المتن الغائب والمبنى النصى الظاهر من جهة، ولضرورات النظم والتأليف الشعرى من جهة أخرى. لكننا سنحاول تأطير الزمن بصيغه المعروفة عربيًا (ماضى - حاضر - مستقبل) وما ينتج عنه من تشكل سردى (سابق أو متزامن أو لاحق). أما الفضاء الجغرافى أو المكان، فسنبحث فيه عن الحيز «الذى تشغله الكتابة ذاتها كفضاء طباعى محدود على الورق»[2]. ونبحث عن الفضاء الدلالى والفضاء كمكان يشير إلى المسرح الروائى، دون أن نحضره جزئيًا بموقع الأحداث.

---

(١) ينظر: حميد لحمدانى، بنية النص السردى، ص٥٠-٥١.

(٢) حميد لحمدانى: بنية النص..، ص٥٥.

ولا بد فى النهاية من الإشارة إلى بعض الاعتبارات التى ستراعى فى قراءة القصيدة سرديًا. فنبدأ بالعنوان الذى نرى أنه ضوء يمد القارئ بموجه دلالى قوى، لفهم النص، بل هو نص آخر على تخوم النص، يدخل معه فى علاقة جمالية أو صياغية أو دلالية، وهو إجراء ذو أهمية فى تحديد النص الأدبى، كالإشارة إلى شخصية أو شخصيات محورية، أو إلى مكان أو أحداث، أو يؤدى دور الرمز الاستعارى المكثف لدلالات النص، أو يشير إلى أساطير موظفه فى بناء النص(١).

ويكشف لنا أحيانًا درجة أو زاوية التركيز السردى، من خلال حصر التسمية ودلالة ذلك بنائيًا.

وسوف نتنبه إلى الاستباقات السردية، من خلال العنوان، أو تلخيص الحبكة فى مطلع النص بشكل علنى وصريح من خلال الأهداف أو التقديم أو الفعل المباشر الذى يعرف القارئ بالحدث قبل وقوعه. ونقف كذلك عند الاسترجاعات التى – وإن كانت تنم عن خلل مقصود فى وتائر السرد – تبنى الحدث بطريقة غير خطية، وبشكل مفارقة سردية أو حيلة من حيل السرد، لتوصيل الملفوظ السردى والحدث بطرق غير تتابعية أو منطقية جامدة. ومنها، أى من هذه الحيل ومفارقات السرد: الخلاصة أى ضغط الأحداث بجمل سردية موجزة، والحذف الذى يتفرع عنها. ثم الاستراحة أو التوقفات السردية التى يحدثها السارد بسبب لجوئه إلى الوصف، وأنشغاله به عن مواصلة السرد، لكن ذلك يجب أن يتم بطريقة متوازنة لا تخل بإيقاع الرواية، أى توزيع أحداثها بشكل مناسب على مساحة النص، بحيث لا تبدو بعض بقع السرد ذات أهمية أكبر أو تحتل مساحة أوسع مما تستحق. وقد يلجأ الشاعر إلى القطع لتجاوز مراحل من القصة دون إشارة، أو يوازى ذلك بقطع صوتى أو تركيبى.. وذلك كله يتعلق بالسرعة السردية أو التردد ومسافة السرد. ويرد هنا التكرار لراوية ما حدث أكثر من مرة توكيدًا أو تعميقًا للدلالة، وكذلك نظام التسلسل والتناوب كنظامين لتحقيق المتتاليات، أى انتظام جمل السرد فى دورات يكشف عنها التحليل.

---

(١) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٣٦.

ويتم التوليف بين هذه المتتاليات بالانتقال من وضعية سردية إلى أخرى بالتتابع بدل التداخل، أو بالتناوب: أى جملة من متتالية ثم ثانمية من متتالية أخرى وهكذا[1]. كما نقوم بدراسة دلالة التسمية سواء للشخصية أو المكان، وانعكاس ذلك على البناء والتراكيب السردية فى النص الشعرى. وذلك لكون التسميات من أبرز سمات السرد التى دخلت إلى الشعر بشكل مقصود. وهنا نستذكر أهمية أن يعدل القارئ موقعه "ويجهد نفسه فى مشهد نثرى" كشرط لحضور القراءة الشعرية.

فالمهارة التى يتطلبها التأويل الشعرى تتضمن أحيانًا اهتمامًا قويًا بالمعنى النثرى. وعلى هذا – كما يقول روبرت شولز – ينبغى أن يكون فى داخل كل قارئ شعر، قارئ نثر. والجهد يقترن دائمًا بالاستعداد «للاندفاع وراء المعنى النثرى لتوليد معان جديدة»[2].

وعلينا أخيراً أن نتسلم الخاتمة أو النهاية التى هى ليست مجرد إعلان عن ختام للكتابة أو انقضاء لزمن الحدث، بل هى «نوع من البحث عن اليقين...»[3].

وكما يقول أوسبنسكى فى (شعرية التأليف) فإن «نهاية المحكى تتسم بالسرعة والتكثيف، وذات علاقة بالحركة الزمنية الواسعة، رغم إنها تتمثل فى توقف نهائى للزمن»[4].

أخيراً فإن النص الشعرى الحديث سيتيح لنا، عبر مظاهر محددة يسميها بحثنا ويفصل فيها، أن نتعرف على طاقة التناص بأنواعه كموجه قوى لقراءة السرد فى الشعر، كما سنعاين الاستهلال وعتبات النص الأخرى ذات الصلة بالمبنى، مناقشين نيات التجنيس كما أرادها الشعراء وهم ينشرون أعمالهم، لنرى الصلة بين النص والنوع الذى ينتمى إليه، ومقدار ما يضيفه إلى شعريته.

---

(١) مقترح التوليف بين متتاليات النص مأخوذ عن تودوروف: الشعرية، ص٦٦-٧٠.

(٢) روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمى، ص٧٥ و٨٢.

(٣) روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ص١٩٠.

(٤) نظرية السرد: ص٩٣.

وسنحاول، حيثما استطعنا، أن نستعين بالأدلة اللسانية، لكون النص الشعرى مادة لغوية فى الأساس، وإنما ظهر السرد فيها كاستعانة نصية. ولا شك أننا سنقف عند التلفظات السردية كالحوار والاسترجاع المونولوجى والوصف الخارجى. ونهتم خاصة، بإيقاع العمل، المتحصل من توازنات متنه مع مبناه، وسرعة السرد ونسبتها إلى مناطق الوصف، ومعادلة السرد بالشعر فى النص، وذلك كله ينبثق فى الأساس عن تراجع الرؤية الغنائية لصالح التعينات الدرامية فى النص.

وسيكون بالإمكان تحديد موقع الراوى والمروى له، وتمركز موقعهما فى بؤرة النص أو مولده، ومقدار إشعاعه على الأطراف.

وفى تعيين الشخصيات والحبكات (رئيسية وثانوية) سنعمد إلى رؤية تصنيفها من زوايا أخرى، كانتمائها الواقعى وصلتها المتنية والهامشية بالحياة، ثم التنبه للمستوى الخطى للنص، أى نظام المقاطع والفصول والوقفات وعلامات الترقيم.

وذلك كله مرهون بتجزئة الظاهرة السردية داخل النص الشعرى. وهذا ما سوف نتكفل ببيانه فصول البابين التاليين على مستوى التنظير والتطبيق معاً.

الباب الثانى

قصائد السرد الذاتى

الفصل الأول

قصيدة المرايا

يطوّر أدونيس التقنية الشعرية الحديثة المألوفة فى (القناع)، ليصب بها إلى تقنية جديدة، يكاد يتفرد بها بين معاصريه، وهى (المرايا) التى ستخصص لها هذا الفصل، بكونها استعانة سردية، ترتبط بوجود شىء يظهر فى حيزها، وتعكسه عبر سطوحها المهيأة لحضور الأشياء .

وسوف نستقصى هنا، وجود المرآة باسمها الصريح فى شعر أدونيس، أو ما سبق وجودها الاصطلاحى الصريح، كعنوان على قصيدة أو مجموعة قصائد . ونقف عند ورودها مندرجة فى رموز أدونيس الشخصية التى تميز بها .

وأول ما نريد بيانه هنا، هو الفرق بين القناع والمرآة، رغم أنهما يتصلان بنزعة القص فى القصيدة الحديثة، وينبثقان عن رؤية معاصرة للصلة بالتراث الإنسانى والتاريخ ورموزهما الغنية .

يعرّف المعجم قناع المؤلف أو ما يعرف بـ (persona) بأنه من أصل الكلمة اللاتينية ذاتها . وقد كان يطلق على القناع الذى يضعه الممثل على وجهه فى أثناء تمثيله للمسرحية . . ثم امتد ليشمل أية شخصية من شخصيات المسرحية .. أما فى النقد الأدبى فيستعمل لفظ (القناع) للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوى .. ويكون فى أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه .. ويظهر ذلك جليًا فى ضمير المتكلم فى الرواية أو فى القصيدة، حيث لا يشترط أن يعادل (أنا) الراوى (أنا) المؤلف الحقيقى[1] .

(١) مجدى وهبه : معجم مصطلحات الأدب ، ص ٣٩٧ .

وقريب من ذلك ما يذهب إليه الدارسون والباحثون ونقاد الأدب، حيث يرون أن القناع يمثل «شخصية تاريخية – فى الغالب – يختبىء وراءها الشاعر، ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها»(١) . ويزيد بعضهم توظيف القناع تعبيراً عن هموم الشاعر الفكرية، وتجربته، أو يعمد إلى خلق شخصية جديدة تتقمص تلك الانشغالات والهموم(٢) .

ولا يعنى ارتباط القناع بالتاريخ، أنه يعيد نسج الواقعة التاريخية، بل غالبًا . ما يجر الشاعر تفاصيل الواقعة إلى زمنه، أو يجعل القناع شفافًا حتى ليُرى عبر ثناياه وجه الشاعر نفسه، وعصره، وهمومه . هذا أبرز عيوب القناع، إذ يكشف عن «رقة القشرة الدرامية التى حاول أن يتخذها لنفسه»(٣) .

ولكن هذا الضبط العسير لاختفاء وجه الشاعر خلف القناع، ممكن إذا أحكم الشاعر التلفظات والضمائر فى القصيدة، وابتعد وجوده كراوٍ أو سارد إلى مسافة كافية، ثم إذا استطاع أن يوازن بين مهمته راويًا وقناعًا، وأن يحافظ على ما يدعوه صلاح فضل «ازدواج المرسِل فى الرسالة الشعرية»(٤) . فى تقنية القناع خاصة .

ويمكن أن نضيف عيوبًا أخرى، إلي جانب ذلك العيب السردى المتمثل بظهور المؤلف من وراء قناعه، ومنها اختيار أقنعة مؤلفة بشكل انتقائى غريب، حتى يتجاور الصوفى والدنيوى، والثورى والمحافظ، وربما الشىء وضده، فى عمل واحد، كما يعاب فى استخدامه اقتصاره على ماهو تاريخى، بهدف إحكام وجود المسافة اللازمة لغياب وجه الشاعر وحضور قناعه .

من هنا نشأت الحاجة إلى تقنية تتعدى ارتهان القناع بالتاريخى، وتتنوع فيها وسائل – وإمكانات – وجود الشاعر قربًا أو بعدًا عن رمزه أو موضوعه .

---

(١) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، ص ١٥٤ .
(٢) ينظر ما نقله عبد الرضا على فى هذا المجال ، فى كتابه : دراسات فى الشعر العربى المعاصر ص ١٨ .
(٣) إحسان عباس : مصدر سابق ، ص ١٦٠ .
(٤) صلاح فضل : أساليب شعرية .. ، ص ١٠٠ .

وهكذا جاءت (المرايا) كمقترح شعرى اقترن بأدونيس الذى عرف عنه استخدامه المكبر للرمز والقناع، وهما ممهدان ضروريان للمرايا .

ولعل أدونيس كان سباقًا بين شعراء الحداثة إلى اصطناع (القناع) وسيلة تعبيرية، وقد أشارت إلى استخداماته المبكرة فى حينها، زوجته الكاتبة خالدة سعيد، وهى تضع كلمة تعريفية على غلاف ديوانه (أغانى مهيار الدمشقى) . حيث كتبت عام ١٩٦١ معرفة بأسلوب أدونيس فى ذلك الديوان، فعدته «طريقة جديدة فى التعبير الشعرى، هى إبداع شخصية جديدة تتقمص خواطره، ومشاكله، ونوازعه، وتجسد حياته وتجربته، هى شخصية مهيار الدمشقى[(١)] » . ثم أشار الشعراء والنقاد إلى أقنعة كثيرة فى شعر السياب والبياتى وحاوى وعبد الصبور والمقالح وعفيفى مطر وسواهم من شعراء الحداثة .

وإذا كان أدونيس فى قصيدته القناعية الأولى قد ابتكر شخصية أو تخيلها، فإن قصائده اللاحقة زخرت بأقنعة تستند إلى شخصيات حقيقية من التاريخ، فى مقدمتها (الصقر أو أيام الصقر) التى مثلت رؤية متقدمة على المستوى الشعرى، لما هو تاريخى ورمزى فى حقيقته .. ثم ما استكمله فى الموضوع نفسه فى (تحولات الصقر) . وقد أجاد أدونيس من زاوية سردية، إحكام القناع، بحيث يظل على مبعدة كافية عن رمزه التاريخى، لكنه قدم لنا مهارة أخرى «فى تبديل (وتغييب) التاريخ، وقلب دلالته ليخدم فكرة الشاعر»[(٢)] .

فنحن نعلم أن صقر قريش (عبد الرحمن الداخل) قد فر من العباسيين، ليؤسس ملكًا لبنى أمية فى الأندلس . ولكن أدونيس يحذف ما يتصل ببطش الامويين أو استبدادهم، مخالفًا مراثيه الكثيرة لضحايا عسف الأمويين وظلمهم، وينص على ما يتصل بالمغامرة، والأمل، والثورة، وهو الذى تمثل فى شخصية صقر قريش .

وهذا مأزق عقائدى وقع فيه أدونيس، لكنه وجد لدى النقاد مبررات فنية واعتقادية،

---

(١) نقلاً عن عبد الرضا على : مصدر سابق ، ص ١٣ .

(٢) صلاح فضل : مصدر سابق ، ص ١٨٣ .

منها القول بأن أدونيس يتحرر من جملة الإنساق الأيديولوجية، سواء أكانت تاريخية أم معاصرة[1] . أو التنصل عن الهوية المرجعية للرمز التاريخي المتخذ قناعًا بالقول - ولو في مناسبة أخرى أخرى هي الحديث عن شخصية مهيار - «إنه ذو هوية متحركة مسافرة، لأنها البحث الدائم، لأنها هوية تتكامل، تصير ..»[2] ويدخل في هذه الطبيعة المتحركة - المسافرة للأقنعة، ما يمكن تسميته بالتناقض في الدلالات الأسطورية أو الرمزية لتلك الأقنعة .

ولكن القراءة المدققة لشعر أدونيس، ستحيل هذه الأقنعة بما فيها من استدلال بارع، وإخراج ذكي لها من متوالية وقائعيتها وزمنها ودلالتها التاريخية المباشرة، والارتقاء بها إلى الرمز الشخصي المقنع الذي يغدو مرادفًا لتجربة الشاعر في أيامه اللاحقة .

وفي حالة شاعر كأدونيس، لا نجد غرابة في هذا التماهي أو التوحد مع قناعه الرمزي، فلقد اختار هو نفسه، وفي مرحلة مبكرة من حياته الشعرية، أن يتسمى باسم (أدونيس)، وأن يكون (أدونيس) قناعًا شعريًا يختفي وراءه وجود الشاعر واسمه .. فيغيب وراء حضوره، ويكتفي باسمه الأسطوري المشحون بالدلالات والمكتنز بالأمثولات الرمزية. فأدونيس (كما نقرأ في (مسخ الكائنات) الذي كتبه الشاعر أوفيد (٤٣ ق . م - ١٨م))، هو ذلك الشاب الجميل الذي يقال إن أمه أنجبته من جده وهربت وهو جنين في بطنها مخلفة وراءها بلاد العرب حتى أدركت بلاد سبأ حيث مُسخت إلى شجرة مُر، وكبر الجنين في جوف الشجرة، حتى انشق جذعها وظهر الوليد الذي رعته الحوريات، وكبر لتعشقه فينوس وترافقه في الغابات والجبال، محذرة أدونيس من الوحوش، لكنه لم يستمع لتحذيرها، ورمى خنزيرًا بريًا متوحشًا برمح، فتعقبه الخنزير وعضه بنابه، وتركه ليموت على الرمال، ولم تستطع فينوس أن تنقذه، واكتفت بأن جعلت مشهد موته يعاد ممثلاً كل عام، وأمرت بأن تنبثق زهرة شقائق النعمان من دمه[3] .

---

(١) نفسه ، ص ١٨٧ .

(٢) خالدة سعيد : حركية الابداع ، ص ١٢٢ .

(٣) أوفيد : مسخ الكائنات ، ترجمة ثروت عكاشة ، ص ٢٢٥ - ٢٣١ . وأسطورة أدونيس وانبعاثه عبر زهرة الشقائق ؛ تحيلنا إلى نرسيسي وتحوله إلى زهرة النرجس . وسنعود لهذا الموضوع في مكان آخر من الدراسة .

وهذا الانبعاث من الموت، وتمثيل مشهد قيامة أدونيس وموته، كل عام تشبه الطقس البابلي الذي يعود فيه تموز كل عام من العالم السفلي. ولكننا نريد في هذا المجال الأسطوري أن نوضح تأطير حياة الشاعر كلها بالقناع . فهو قد ارتضى بما حصل لأدونيس، وما يحصل له، لينطبق رمزيًا على مجريات حياته، وأن يتخذه قناعًا ملازمًا له .. وأنا أعد ذلك أول استخدام (قناعي) لدى أدونيس .. ويمثل عندي تجسيداً لما في أعماقه من نزوع درامي وأسطوري .

فالقناع يمثل نزوعًا واضحًا نحو الدرامية بجوانبها القصصية والمسرحية أو الحوارية، والسردية بصفة عامة .

وقد لاحظ النقاد تمازج الدرامي والغنائي في أعمال أدونيس وتأليفه الفذ «بين الغنائية والتنظيم المعقد للبناء الفني»(١) ... ورصد قدراته على أن يخلق شيئًا جديداً في صلته بالتراث لإحداث علاقات ودلالات وصور تحمل وسمه وذاتيته(٢) .

وبناء على هذين المحورين المتوفرين في شعره : النزوع الدرامي، والصلة بالتراث (سواء أوافقنا على تشخيص سلبيتها أم لا)، نستطيع القول إن تحول أدونيس من القناع إلى المرايا، لم يكن مفاجأة أو طفرة ... خاصة إذا اعتبرنا ورود المرآة كرمز شخصي بين رموزه الكثيرة، جزءاً من التمهيد لهذه الانتقالة .

ويمكننا أن نعيد النزوع الدرامي إلى مرحلة أبعد زمنيًا في شعر أدونيس، فنعود إلى ما أطلق عليه الدارسون «تجربة القصيدة - المسرحية منذ عام١٩٥٤ مع قصيدته «الفراغ» التي جاء الجو المسرحي فيها ممثلا بتوالي اللوحات، ثم في عام ١٩٥٥ كتب قصيدة «مجنون بين الموتى» فجاءت التجربة المسرحية فيها أنضج»(٣) .

---

(١) يوسف اليوسف : الشعر العربي المعاصر ، ص ,١٧ وكمال خير بك : حركة الحداثة ص ٣٧٠ .

(٢) إحسان عباس مصدر سابق : ص ١٤٢ . ولا يخفي إحسان عباس رأيه في أن أدونيس «يطيل الوقوف عند الجوانب السلبية في تاريخنا ، حتى لتبدو لهجته رفضاً كلياً لا علاقة كبيرة بينه وبين ذلك الصوت الذي يتجه نحو الاعتدال» . نفسه، ص ١٤٨ .

(٣) خالدة سعيد : مصدر سابق ، ص ١٠١ وتعد خالدة سعيد أبرز السمات المسرحية والعناصر الدرامية في =

وتتوالى تجارب أدونيس، فيكتب فى ظرف نفسى قاهر، ووسط بضعة مجانين نصًا آخر، عنوانه "السديم" وهو مأساة فى ثلاثة أدوار، مهدى من أدونيس «إلى مجانين العالم»[١] وكأنه استكمال لعمله السابق مجنون بين الموتى ثم يكتب فى فترات لاحقة، وضمن تجربة ديوانه "المسرح والمرايا" قصيدتين مسرحيتين هما "جنازة امرأة" و«الرأس والنهر»[٢] يغلب عليهما التجريد الشعرى، ولكنهما تومئان – شأن شعره الدرامى كله – إلى حنين أدونيس لعناق الغنائى والدرامى، وتوحيدهما فى شعره .

ويمكن أن نعد قصائده الطويلة، من علامات نزوعه إلى الاستعانة بالسرد المتجلى فى المعمار الفنى لقصائده الطويلة، رغم تشظى بعضها فى قصائد قصيرة أو فصول معزولة عن بعضها، وذلك ناجم عن رؤية أدونيس الموحدة والمتكاملة إلى العالم مما سيجعل ممكنًا فى حالته، كتابة ديوان لا يضم سوى قصيدة واحدة طويلة، أو أن تتمدد القصائد التى ينتظمها موضوع واحد، لتشكل ديوانًا، لانكاد تجد فواصل بين قصائده .

ويكاد أدونيس، إلى جانب خليل حاوى، أن ينفرد فى ميزة القصيدة – الديوان، وكذلك فى النزوع الدرامى عبر تعدد الأصوات لدى حاوى، ومحاولة مسرحة النص الشعرى، أو اعتماد الحوارية بشكل أساسى لدى أدونيس .

وإذا تدرجنا مع أدونيس من تجربة القصيدة – المسرحية، والتحول منها إلى قصيدة القناع، كما كرستها تجاربه فى أغانى مهيار الدمشقى الذى تأطر بشخصية مهيار المتخيلة، وصولاً من ثم، إلى قناع الصقر، وأيامه، وتحولاته، فى كتاب «التحولات

= قصيدة (هذا هو اسمى) فتراها فى الخشبة وفى الأبعاد والأصوات والحركة بتنوعاتها : متداخلة أو متقاطعة أو متوازية. ينظر : نفسه ، ص ١٠٢ – ١٠٣ . وقد لاحظت أن خالدة سعيد تؤرخ كتابة أدونيس لقصيدة (مجنون بين الموتى) بالعام ١٩٥٥م ، بينما يثبت أدونيس تاريخًا آخر هو ١٩٥٦/٢/٢ ، فى الأعمال الشعرية الكاملة : المجلد الأول ، ص ١٨٨ .

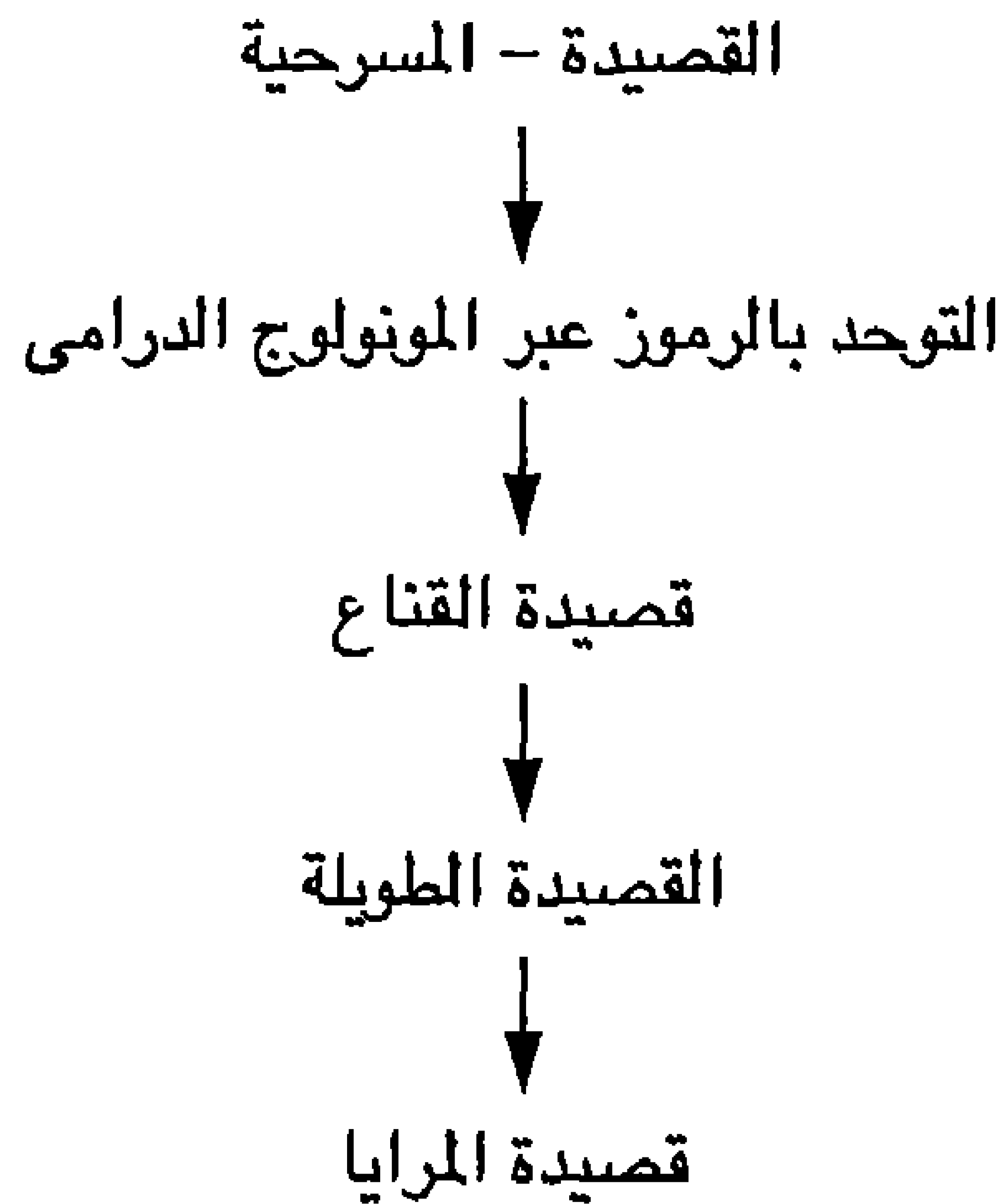
(١) أدونيس الأعمال الشعرية المجلد الأول ، ١٨٩ – ٢٠٠ .

(٢) نفسه : م ٢ ، ص ٧ ، ص ٩٤

والهجرة فى أقاليم النهار والليل»، والتحول من القناع إلى تقنية المرايا فى ديوانه (المسرح والمرايا)، فإننا - على وفق هذا التدرج - نلاحظ نزوعه السردى واضحًا، والحركة فى قصائده تمتد وتتسع حتى تشمل الإيقاعات والأبنية ومستويات التركيب، وحتى المستوى الخطى، حيث تزخر قصائده بمزج البحور، أو بناء القصيدة على حواريات بين صوتين أو أكثر، فضلا، عن الانتقالات والفواصل التى يعمد أدونيس إلى تنفيذها فى قصائده، لتخرج مميزة، منفصلة إما بحجم الحرف أو بلونه، أو بكتابها هامشيًا إلى جانب المتن، أو على يساره.

ويؤكد بعض الباحثين وجود حلقة أخرى تسبق الانتقال إلى القناع، هى مرحلة التوحد بالرموز، ويمثلون لها بتجارب السياب فى (المسيح بعد الصلب) وغيره ممن عرفوا بالشعراء التموزيين(١) مستفيدين من المونولوج الدرامى الذى يجعل ذلك التوحد الرمزى ممكنًا .

وبناء على ذلك يكون أدونيس قد مر بمراحل كثيرة قبل اتخاذ (المرايا) وسيلة فنية، يمكننا إيضاحها فى المخطط الآتى :



(١) عبد الرضا على : مصدر سابق ، ص ١٩ .

ولا يمنع هذا التسلسل وجود تداخلات فى أزمنة كتابة الأنواع السابقة وأشكالها المتعددة، ويحدث هذا إما بالعودة إلى نمط سابق، أو العثور على شكل متقدم ضمن مرحلة سابقة[1] . وربما جمع أدونيس بين الأنماط فى شكل واحد، كما سنرى عند تحليلنا بعض نماذج المرايا فى شعره .

لكننا بحاجة إلى التذكير بأن مراحل أدونيس الشعرية، يهيمن عليها نمط من الأنماط السالفة الذكر، ويتغير بناءً عليها الجو الشعرى العام للقصائد المكتوبة فى تلك المرحلة.

ويستطيع القارئ دون عسر، أن يؤشر تلك المراحل، متدرجة عبر اصداراته الشعرية، وهى تدلنا علي تبدلات السرد فى قصائده، لأن موقع الراوى يتغير وفقًا للأنماط المذكورة، ويتبعه تغير التلفظات، سواء فى استخدام الضمير النحوى، أو صلة الراوى بمرويه، أو فى استكمال عناصر السرد لمكنة فى النصوص .

إلا أن أية دراسة للإمكانيات السردية فى قصائد المرايا، يجب أن تبدأ أولا بتأمل دلالة المرايا من شتى وجوهها : الظاهراتية – بحكم وجودها الشيئى ضمن وعينا وشعورنا –، والنفسية – لما تحمله من دلالة وجود القرين، ورؤية النفس، والتعرف عليها ضمن حيز المرآة –، والأسطورية – حيث تحمل المرآة جذراً رمزيًا يربطها برغبة نرسيس فى رؤية وجهه منعكسًا على صفحة الماء –، والفنية – بكونها دالاً شعريًا وأدبيًا عامًا، يمكن أن يحمل معه تقنيات خاصة، ترتبط بالانعكاس وتشويه الانعكاس معًا، أو التشظية والتناثر.

وأول ما يجب ملاحظته أن وجود المرايا بالنسبة للجسد، يرتب تغير موقع المتلفظ أيضًا، وموقعه كراو أو سارد .

فإذا كان موقع الشاعر فى (القناع) يتحدد بالبقاء مختفيًا (خلف) قناعه، فإن وجود الشاعر إزاء (المرايا) يحتم وجوده (أمامها) . فهو ينظر إليها ويتأملها .. وينبعث

---

(١) يحصل هذا – على سبيل المثال – فى نص بعنوان (مرآة الحجر) ، الأعمال الكاملة ، م١ ، ص ٣٢٩ – ٣٣٠ . وهو من نصوص المرايا التى اندرجت زمنيًا فى فترة اسبق ، إذ ضمها ديوانه (أغانى مهيار الدمشقى) الذى يسيطر عليه أسلوب القناع. ثم وجود قصائد مسرحية فى مرحلة قصيدة المرايا . راجع مثلا : جنازة امرأة ، فى (المسرح والمرايا) الأعمال الكاملة ، م ٢ ، ص ٧ .

من فعل (النظر) تبادل صورى. فالرائى يتوقع (شيئًا) ما فى المرآة، وتكون المرآة بذلك أفق انتظار أو توقعًا بصريًا، فتتعدى مهمتها الحرفية الحقيقية المحددة بكونها "جسمًا محدداً ذا طبيعة فيزيائية محددة، يعكس الضوء المتجه إليه من الأجسام الخارجية"(١).

ولكن للمرايا وجوداً شيئيًا أكثر عمقًا وتأثيراً مما سحب المبصرون المتعجلون. فالمرايا هى أول الأشياء التى نراها وترانا، داخلين فى حيزها الضوئى المسطح، وخارجين منها .

والمرايا تقتضى وجوداً لشىء ما، يتمرأى فيها . وبذلك تصبح موضوعًا دائمًا لذات تمارس فعلها عليه. لكن وظيفة المرآة تتعدى التأثيث ولوازم الوجود الكمالى على الجدران أو فوق المكاتب والزوايا، لأن الحيز الذى تشغله فى تفكير الإنسان وأفعاله وسلوكه يؤكد ما لها من أهمية .

إن المرايا توهمنا بأنها حيادية، تعكس ما ينطبع عليها أو يتراءى أمامها أو يعرض عليها. وفى حقيقة الأمر تكمن وظيفة المرآة فى كونها (تُضاعف)، وعبر فعل المضاعفة هذا، تعطينا "تعزيمة القرين"(٢).

ورغم أن المرايا ترينا ما تقتضيه أعماقها، فإنها – كما يلاحظ فوكو – إلى جانب كونها تضاعف، لا ترينا ما لا يظهر عبر سطحها، فيظل ثمة فاصل بين ما نرى وما نقول. إذ رغم كل ما نقوله عما نراه، لا يأوى ما نراه قط على ما نقوله(٣). أى أن وجود المرئى يظل غير محدد أو موصوف بدقة تمامًا كما أن قصور المرآة يكمن فى كونها ليست بحجم الجسد. وهذا أحد أسباب رفضنا لنظرية الانعكاس التى ترى أن (الأدب) انعكاس للمجتمع أو لبيئة الكاتب، وما تحمل من تقييد فوتوغرافى لحركة الأديب، وارتهانها بالموضوع المنعكس بحياد وموضوعية، لا ميزة للكاتب فيها أسلوبًا أو فنًا .

---

(١) كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلى ، ص ٢٦٥ .

(٢) حاتم الصكر : (نصوص المرايا والوجوه) مجلة أفكار – عمان – عدد آب أيلول ١٩٩٥ ، ص ٨٥ .

(٣) القول لميشيل فوكو وهو يحلل لوحة تشكيلية لفيلاسكوز عنوانها (الوصيفات) يظهر فيها الرسام فى المرآة مع موضوعه . يُنظر : حاتم الصكر : كتابة الذات ، ص ١٧ .

إننا لا نبحث فى المرايا عن واحدية أجسادنا وصورنا، بل نسارع إلى البحث عن تفاصيل منسية أو مطمورة، لكى نؤلف منها صورة (القرين) الذى يشاركنا خطانا وحياتنا، فشلنا ونجاحنا، ألمنا وفرحنا . وهو ذو وجود سردى لأنه يمثل الجانب الثانى فى حوارية شخوصنا، وقد استثمر القصاصون المزايا السردية لوجود قرين المرآة، وطوروه، ليغدو صوتًا داخليًا ثانيًا لوجود الراوى أو الشخصية . ومثل ذلك فعل الشعراء، فتخيلوه رقيبًا أو مصاحبًا يتبع الشاعر ويسير فى خطاه.

وترينا الحكايات والأساطير أنواعًا متعددة من المزايا، منها :

– مرايا الزمن : حيث كانت سندريلا تهرب من مرآة زمنية، فلو أنها تأخرت عن ساعة محددة، لعادت إلى صورتها الأولى فتاة فقيرة.

– ومرايا الأسطورة : حيث يتحول كل ما يقع عليه بصر ميدوزا إلى حجر .

وثمة فى مرايا الأسطورة وجود نرسيسى (أو نرجسى بالمصطلح العربى المتداول) وهو ما سنقف عنده لاحقًا .

لكن ما يدعوه المحلل النفسى الشهير جاك لاكان (١٩٠١ – ١٩٨١) بمرحلة المرآة يستحق التأمل . فهو يرى أن الطفل يتعرف على صورته فى المرآة فى سن مبكرة، على أنها صورته، ويختبر العلاقة بين حركات الصورة، ومحيطها المنعكس فى المرآة . ثم العلاقة بين ذلك، والواقع المزاوج له، أى جسد الطفل، والأفراد، والأشياء المحيطة به[١] .

والمهم عندى فى مفهوم لاكان لمرحلة المرآة بأنها تماه، وبأن تمثل الصغير لصورته المرآوية مع عجزه الحركى والغذائى، شبيه بالرحم الرمزى حيث يندفع ضمير الذات إلى شكل أولى، قبل أن يتموضع فى جدلية التماهى مع الآخر[٢] .

إن شيئًا من النكوص إلى هذه المرحلة النفسية، يحدث للكائنات المرآوية، سواء أكان واحدهم شاعرًا يستجلى صورًا متخيلة فى المرآة، ويجهد فى تقريبها لقارئه، أم كان قاصًا يبحث عن قرين المرآة أو رقيب الكتابة غير المتعين .

---

(١) جاك لاكان : مرحلة المرآة كمشكل لوظيفة ضمير الذات – ترجمة : وليد الخشاب ، مجلة ألف ، العدد الرابع عشر – القاهرة ١٩٩٤ م ، ص ١٧٧ .

(٢) نفسه ص ١٧٨ .

وعبر هذا النكوص يتم إنجاز النص الأدبى، المتفاعل فى مستوياته المختلفة، مع عوامل التماهى والتمثل والتعرف البهيج على النفس، واختيار العلاقة – عبر المرآة – بالنفس والآخر والمحيط .

يضاف إلى تلك العوامل، فى حالة الشاعر، إسقاط (الماضى) كزمن، ومعرفة، وتجربة، على وجود المرآة وكيانها الرحمى والرمزى .

ويبرز عنصر السرد فى افتراض حوار، لغوى وصورى وإيقاعى ودلالى، بين الشاعر وكائنات المرايا الكامنة فيها : ماضيًا ورمزًا وواقعًا واستشرافًا للمستقبل .. فتحكى المرآة عما لا يرى العين، أو تفصح عما تخبئه سطوحها وما تكتنزه أعماقها ..

ولكن أخطر تلك المرايا المرمزية هى مرآة نرسيس الأسطورية، التى تطبق على رؤية أدونيس المرآوية، وتمزجها بأصلها الأسطورى، أى بالماء، الذى انحنى عليه نرسيس باحثًا عن قرينه .

تقول الأسطورة : إن نارسيوس (وهذا هو اسمه فى الأصل اللاتينى) هو ابن إحدى حوريات النهر اللازوردية الشَّعر التى أنجبته من إله النهر، فهو كائن مائى تتبعه الحوريات العاشقات، لكنه لا يستجيب لهن، فتحكم عليه الآلهة استجابة لدعاء إحدى عشيقاته، بأن يقع فى شراك حب لا يخرج منه فائزًا .

وإذ يحس نرسيس بالعطش، ينحنى ليشرب من ماء النبع، فيرى صورته وقد انعكست على صفحة الماء، فسحرته، ووقع فى غرام طيفٍ حسبه جسداً، وهو لا يعدو أن يكون ظلاً .. وحاول تقبيل وجهه المنعكس على صفحة النبع، وحاول ضم خياله .. وتورد الأسطورة هاجساً يحاور نارسيوس قائلا :

(أى نارسيوس ! أيها الصبى الساذج، فيم محاولتك الإمساك بصورة خادعة ؟ إن ما تبحث عنه ليس له وجود حى، ولو إنك استدرت لغاب عنك هذا الذى تهيم به، إن ما تراه ليس غير خيال نشأ عن انعكاس صورتك على الماء ...»[١].

وإذ يكتشف نرسيس الحقيقة، يدرك وهمه قائلاً : إن هذا الصبى الذى يتراءى لى، ليس غيرى! إن وجهى لا يخدعنى. إننى احترق بنار حبى لنفسى . ويموت نرسيس

(١) أوفيد : مسخ الكائنات ، ص ٨٥ . وأسطورة نرسيس ملخصة عن هذا الكتاب ، ص ٨٣ – ٨٦ .

حزنًا، وتبكيه حوريات الغابة بنواح حزين، وإذ تختفى جثته تظهر مكانها زهرة النرجس التى ستظل ترمز إلى الإعجاب المرضى بالذات .

لقد غدا الماء مرآة، يبحث فيها نرسيس عن ذاته التى حسبها شخصًا آخر . ولذا اقترن ذكر المرايا لدى أدونيس غالبًا بالماء أو الظل، كما جاء مقترنًا بنرسيس أيضًا فى بعض قصائده .

إن المرايا تنطوى على طبيعة أو جوهر من جوانب ذاتها الأصلية، «تحتفظ به مهما أخضعت لتحولات فى القصائد»[١]، وهو جوهر منتم إلى (نرجسيتها) . لذا لن يمكننا بحال، قراءة (مرايا) أدونيس، دون توجيه أسطورى من (نرجسيتها)، والطبيعة المرجعية ذات البعد الميثولوجي والارتباط بالماء كمكان مرآتى[٢] .

لقد برز اهتمام أدونيس بالمرايا كرمز من رموز الشخصية، قبل أن يتخذها تقنية سردية يقف أمامها ليرصد ما يتراءى فى أعماقها . وقد تعقبنا ورودها فى شعره،

---

(١) كمال أبو ديب : سابق ، ص ٢٧٤ .

(٢) لا تعنى دراستنا للمرآة نرجسيًا لدى أدونيس، تفرده فى الربط بين المرآة والنرجس، فثمة شعراء كثيرون قاربوا هذه العلاقة وركزوا عليها ، وإن بدرجة أقل ترديداً مما لدى أدونيس ، ومنهم درويش الذى يقول فى إحدى قصائد ديوانه (أحد عشر كوكبًا) :

.. لم أكن نرجسًا ، بيد إنى آدافع عن صورتى

فى المرايا

.. تراجع قصيدة : (ذات يوم سأجلس فوق الرصيف) .

لكن حسام الخطيب يرى أنه فى هذه العبارة لا يمارس عملية عشق ذات نرجسية ، وإنما يفتش عن حقيقته الضائعة وخلاصة المفقود لا . منطلقًا من أن (الصورة) = الهوية ، لذا لا ينصح الخطيب عند التحليل النصى بالإسراف فى التركيز على النرجسية لأنها منفية ، ولأن الأنا الشعرى فى معظم نتاج درويش هو الأنا الجماعى وليس الفردى المصاب بالتضخم النفسى. يراجع : حسام الخطيب : تقنية النص التكوينى ومغامرة مع نص درويشى ، ضمن كتاب الشعر العربى فى نهاية القرن ، إعداد فخرى صالح ، ص ٩١ ، ٩٢ .

لكننا نرى أن إسقاط مفصل النرجسية المتحققة عبر المرآة ، لا يبررها كون الأنا جماعيًا فى شعر درويش ؛ لأن سؤال المحلل النصى عن الربط المرآتى – النرجسى يظل قائمًا ، على مستوى المرجع الأسطورى على الأقل ، وحضوره فى وعى الشاعر ، وإن على سبيل النفى (لم أكن نرجسًا) فالاستدراك اللاحق (بيد إنى .. يضيف المهمة النرجسية إلى عمل الأنا من خلال الدفاع عن الصورة الذاتية . (أدافع عن صورتى) وفى مكان محدد (فى المرايا) ، لأنها المكان الذى يتأمل فيه ذاته ويعيد تشكيلها كما يريد .

فوجدنا أنها تزداد ترددًا وتكرراً وذكراً كلما أوغل أدونيس فى مغامرة التحديث، وامتد بشعره الزمن ؛ فقد كان القناع الرمزى والأسطورى يغلب على تقنية شعره الأول؛ مع ذكر للمرايا كوجود خارجى، مسند أو مضاف إلى أشياء مجاورة، فيما استقلت المرايا فى قصائد لاحقة زمنيًا وتكرست وأكثر الشاعر منها فى دواوين لاحقة، يعد (المسرح والمرايا) أهمها كلها - وإذا شئنا اشتقاق دلالة (أسلوبية) تؤكد تشخيصنا السابق .

- أى تراجع القناع وتقدم المرايا، كلما ازداد تحديث القصيدة الأدونيسية، فنحن بحاجة إلى استعراض ورودها فى شعره، وقد جردنا - على هذا الأساس - استخدام أدونيس للمرايا، منذ ورودها كأسماء مسندة، وسنعقد هذه المقارنة بين (القناع) و(المرايا) لجلاء وجهة نظرنا، كما يلخصها الجدول التالى :

العناصر	قصيدة القناع	قصيدة المرايا
المساحة	مطولة	مكثفة
موقع الشاعر	وراء	أمام
موقع الراوى	مشارك / داخلى	مراقب / خارجى
الزمن	الماضى	الحاضر
ضمير التلفظ	المتكلم	المخاطب / الغائب (مختلط أحيانًا)
الرؤية	غنائى درامية	سردية درامية
البنية	وصفية - سردية	سردية - درامية
المرجع	تاريخى	أسطورى - يومى
الاستدعاء	شخصيات	شخصيات ومدن (أمكنة) وأشياء ومجردات

ونلتقى أول إشارة للمرآة فى شعر أدونيس فى قصيدة (بيت الحب) المكتوبة عام ١٩٥٤ حيث يقول[١] :

أحبك حتى كأن القلوب مرايا لقلبى   وحتى كأن الحياة ابتكار لحبى

واضح هنا أن الرؤية تقوم على المرايا المتعددة المنبثقة من قلب الشاعر . فهو يتضاعف أو يتكرر فى القلوب (الأخرى)، وتبدو الحياة إحدى ابتكارات حبه، أو صورة منعكسة عن وجده .

وكانت هذه الرؤية المرآتية واضحة النرجسية، حتى دنو تسمية المرجع الأسطورى . إلا أن أدونيس أغفلها ولم يتابعها بسبب هيمنة الرؤية الفينيقية على شعره وهى رؤية تعاضد وتقوى الرؤية الأدونيسية أو التموزية، ففيها كلها انبعاث لصورة الميت الفادى واستمرار لوجوده كلما صار رماداً أو جسداً ميتاً .

وإذا كان أدونيس يعود زهرة من زهور شقائق النعمان كما تقول الأسطورة، فإن طائر الفينيق ينبعث كاملاً وحقيقياً من رماده. أى أنه لا يعود مثل أدونيس عودة رمزية .

يلاحظ جبرا إبراهيم جبرا أن «اللحظة النرجسية هى لحظة لا زمنية. لحظة الممثل على المسرح وقد انفلت من قيد التسلسل»[٢] .

ولعل هذه (اللحظة) غير المقيدة بزمن، هى التى سيصل إليها وعى أدونيس الشعرى، إذ ينعطف نحو النرجسية أو المرآتية، وتتراجع بسبب ذلك رؤاه التموزية – الأدونيسية، والفينيقية (نسبة إلى طائر الفينيق) الأسطورى، وهى أسطورة قائمة على أساس فكرة التضحية (الاحتراق) والخصب (البعث)[٣]، وما يحايثها من رموز أسطورية فادية، مثل بروميثيوس وسيزيف وفاوست، أقنعة تراثية فى مقدمتها (مهيار) الذى توحد معه الشاعر حتى كاد يكون اسمه فى هذه المأساة البطولية النرجسية[٤]

---

(١) أدونيس : قصائد أولى ، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، م١ ، ص ٤٨ .

(٢) جبرا إبراهيم جبرا : النار والجوهر ، ص ٨٥ .

(٣) على الشرع : بنية القصيدة القصيرة عند أدونيس ، ص ٦٤ .

(٤) جبرا إبراهيم جبرا : النار والجوهر ، ص ٩٠ .

كما يصفها جبرا إبراهيم جبرا، أى تجربة الشاعر بعد أن توحد عبر مهيار مع شخصيات أخرى، ورد الاعتراض على مزجها رغم تباعدها[1] وأرى أن (النرجسية) هى الخط الدقيق الذى ينتظم وجود الرموز الأسطورية والتاريخية، على مستوى الرؤية، أما على مستوى التمثيل الرمزى الفنى داخل النص، فإن أدونيس يجد أسماء كثيرة تعبر عن رؤيته النرجسية تلك، وأزمته الذاتية فى اكتشاف نفسه والتعرف عليها ومؤاخاتها .

لكن أدونيس سوف يصل لاحقًا إلى تسمية مرجعيته النرجسية، بعد أن مهد لها كثيرًا برمز الماء والمرايا، والبحث عن النفس فى تجارب سابقة . فها هو مثلاً فى (الرأس والنهر) من (المسرح والمرايا) يقول[2] :

وجه مهيار فى الماء يسطع كالجوهرة
لم يعد غير صوت
والحقول المزامير، والنهر الحنجرة

إذن، أصبح (وجه) مهيار ساطعًا (فى الماء)، وإذا تحلل غارقًا ميتًا، راح ينبعث أشلاء وأجزاء وشظايا وكسرًا، فعاد (صوتًا) تردده الحقول (المزامير)، ويغنيه النهر (الحنجرة) .

لقد اتحد وجه مهيار بالأشياء، وعاود الحياة، من خلالها، صوتًا يُغنى، تؤديه الطبيعة التى لا تفنى، بعد أن امتزج بالماء، فكأن أدونيس بذلك المزج الرمزى المتنافر، يؤكد مرآتية رؤيته، وموقفه، وأبنية قصائده .

---

(١) يصرح جبرا بأن ثقافة أدونيس مقحمة على رؤاه . ويتساءل عن الصلة بين الرموز المقنعة التى توحد بها . (ص ٨٩ - النار والجوهر) وبعد أن يشير إلى ذلك يقرر أن «الجمع بين هؤلاء الأبطال - الرموز فى كيان واحد » يعنى التهرب « من المعنى الحقيقى لكل منهم» مما يؤدى بالشخصية المركبة منهم لام تغدو «شخصية مفتعلة لا يمكنها أن تتسم بمعنى متماسك» - نفسه : ص ٩٠ .
أما خالدة سعيد فبعد أن تشير إلى ذلك المزج المقصود فى «نسيج شخصية مهيار» تتساءل : إن كان ذلك يدل على أن مهيار كائن متناقض أو بلا هوية ؟ ثم تجيب بأن مواقف هذه الأساطير أو الشخوص «تمثل وجوها وأوضاعًا متعددة للإنسان الواحد الباحث الواقف أمام الأسرار» . حركية الإبداع ، ص ١٢٢ .

(٢) أدونيس : المسرح والمرايا ، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة ، م ٢ ، ص ١١٢ .

إن أدونيس هو ذاته – صانع هذه المرايا – وهو المرايا كلها، «فهو يرى صورته الكونية فيها، ويصوغها فى رؤياه الشعرية من جديدة»[1]، ولا يمكن استثمار (المرايا) فنيًا وسرديًا ورمزيًا إلا بهذا التدرج فى مقاربتها، من الإضافة المجردة مثل (مرآة الحجر) فى (أغانى مهيار) إلى الوصف (كأن القلوب مرايا) وصولاً إلى التماهى بين الشاعر والمرآة : (صرت أنا المرآة) والجمع النرجسى بين الماء والمرايا (أوقظ الماء والمرايا) قبل الإعلان عن تقنية المرآة الخالصة .

وإذا عدنا إلى هذه الإشارات المرآتية لوجدنا قصيدة (مرآة الحجر) تستفيد من رمز (ميدوزا) الأسطورى وتحويلها كل ما تقع عليه عيناها إلى حجر . فكأن أدونيس يصنع مرآة ميدوزية، وينتظر أن يتحرر وجهه الحجرى بمجىء رفيقه الذى يدعوه (نبى السفر) .

إن تحجر الوجه ونسبة المرآة إلى الحجر، هى من الصياغات الكثيرة لدى أدونيس للتعبير عن اليأس والإحباط، فهو يسمى الوطن (وطن الأحلام والمرايا) مضيفًا الوطن إلى الأحلام بسعتها ومستقبليتها، وإلى المرايا بصفاتها وسطوعها .

أما التماهى بين الشاعر والمرآة فنجده فى قصيدة (شجرة الشرق) من (كتاب التحولات)[2]، حيث يقول فى مطلعها :

صــــــــــــــرتُ أنـــا المـــرآة
عـــكــســــتُ كـــل شــــىء
غـــيــرتُ فى نارك طقس الماء والنبـــات

ويمزج المرآة بالماء، فى عودة غير مسماة إلى النرجسية وجذرها الأسطورى[3]، فيقول : صرتُ أنا والماء عاشقين

أولَـــدُ بـــاســـم المـــاء
يــــولـــدُ فـــىَّ المـــاء
صــــــــــرتُ أنـا والمـاء تـوأمـين

(١) محمد جمال باروت : الشعر يكتب اسمه ، ص ٧٨ .
(٢) الأعمال الشعرية : م١ ، ص ٣٢٩ – ٣٣٠ .
(٣) الأعمال الشعرية : م ١ ، ص ٤٣٩ .

فالتوحد إذن يتم بين الشاعر والمرآة وصولاً إلى الماء . وهذا أحد المؤشرات إلى انعطافه أدونيس الصوفية اللاحقة . فالتوحد أو الاتحاد والفناء، واضحة فى إضفاء الذات اسمًا أو وصفًا للموجود الخارجى، وتبادل الأنا مع الموجود مزاياه ومزاياها، كولادة الشاعر بأسم الماء وولادة الماء فيه ..

وقد جمع أدونيس بين الماء والمرايا فى ختام قصيدة أخرى، هى (شجرة النهار والليل) من الديوان نفسه، إذ قال :(١)

أوقـظُ المـاء والمـرايـا ، وأجلـو
مـثلهـا صـفـحـة الرؤى، وأنامُ.

وفى قصيدة (قلت لكم) يقول :(٢)

قلتُ لكم أصغيتُ للبحار
تقرأ لى أشعارها، أصغيت
للجرس النائم فى المحار
.... لأننى أبحرُ فى عينىْ
قلت لكم : رأيت كل شىء

وذلك تأكيد على تشكيل الوعى المرآتى فى شعر أدونيس، وربطه بمرآة محددة هى مرآة الماء التى تحيلنا على المستوى الأسطورى إلى نرسيس .

وإذا تتلازم المرآة المائية مع الرؤيا الكاشفة، والاتحاد بالموجود والمعرفة واكتشاف الذات، فإن المرآة تتلون بدورها، ففى الرثاء مثلا نجد أن (الغبار يغطى المرايا) كما نقرأ فى قصيدة (مرثية)(٣) . وتغدو (نيويورك) التى يصفها الشاعر بأنها شبح

---

(١) نفسه : ص ٤٣٧ .

(٢) نفسه : ص ٣٠٩ .

(٣) الأعمال الشعرية : م١ ، ص ٤٣٠ .

(ميدوزى)، مرآة لا تعكس واشنطن، التى هى بدورها (مرآة تعكس وجهين : نيكسون وبكاء العالم)[1] .

وقد تعانى مراياه التكسر أو الانكسار، ولذلك دلالته أيضًا على المستوى الشعورى، فهو تعبير عن الضيق بالنفس أو التمرد والخذلان أحيانًا . كما فى المقطع التالى من قصيدة (مفرد بصيغة الجمع)[2] .

أمـــــــام المـرآة – المـاء انـعـكـس
جـــــــــد آخـــــر يتـــــراءى
الـنـرجـس كـنـيـــــــــــة المـوت
والمـوت قـــــــداس بـلا صـــــوت
من الزرقـة إلى البـيـاض ينتـقـل الموج
من النورس إلى الطمى تهجم الشـواطئ
تـاج المـاء يـنـكـســــــــــــر
والـزبـد يـســـتـــرد أسلحـــتـــه

حيث يؤاخى فى هذا المقطع بين المرآة والماء بالفاصلة الصغيرة التى تدل على التركيب والمزج (المرآة – الماء)، ويؤكد انعكاس جسد آخر أمامه كما كان يتراءى لنرسيس، ثم يصرح فى البيت الثالث باسم (نرجس) ويتحدث عن (تاج الماء) الذى ينكسر إزاء الزبد .

وفى موضع آخر[3] يؤكد (الانكسار) عبر مرآة نرسيس نفسها، حين لا يلقى جوابًا لأسئلته :

يسأل لا جواب ، فليكسر مرآة نرسيس
مرآة نرسيس ظل كيف يكسر الظل؟

ونلاحظ على المستوى السردى، تنوع ضمير الراوى بين (الأنا) العائدة إلى الشاعر، والغائب الذى يحيل إليه كذلك، لأن المتحدث عنه غير مسمى . ولاحقًا سوف يكرس

---

(١) قصيدة (قبر من أجل نيويورك) ، نفسه : م٢، ص ٢٩٠ و٣٠٢ .

(٢) نفسه : م٢، ص ٦٧٤ .

(٣) نفسه : ص ٧١٠ . وقد أشرت إلى إيقاع هذا المقطع من (مفرد بصيغة الجمع) فى كتابى : ما لا تؤديه الصفة، ص ٤٢ – ٤٤ .

أدونيس الطبيعة النرجسية – المائية للمرآة، وعودة الضمير على مستوى السرد إلى الشاعر نتفسه . وهذا واضح فى ديوانه (أبجدية ثانية) حيث نقرأ(١) .

من أجل أن أخلق مرآة تجدر أن تنتسب إلى ، وأن أتمرأى فيها

من أجل أن أبتكر فراغًا يتسع لأهوالى

ربما فكرت أن ألبس معطفًا بنصف ذراع

وأن أمشى بقدم نصف حافية

ونقرأ فى الديوان نفسه(٢) :

شكراً للصحراء

مرآة أقرأ فيها وجهى ، اقرأ فيها

وهمَ خطاىَ ووهمَ الماء

ففى هذين المقطعين تأكيد على دلالة المرآة ورمزيتها الشعرية، فهى من آليات الجنون والانسلاخ عن الواقع فى المقطع المختار الأول، وهى مقرونة بقراءة (الوجه) والبحث عن الهوية والطريق، ومقرونة بالماء فى المقطع الثانى. والتعبير عن هذا الحس المرآتى يتم سرديًا بضمير السارد المشارك، وبأنا الشاعر المتماهى مع ملفوظه، تجسيداً لتماهى الوجه مع الماء عبر المرآة . ولعل ذلك هو الذى أوحى للنقاد باعتبار مرايا أدونيس «ليست إلا الصورة الأخرى له وقد تضخم بالكون»(٣). وأحسب أن هذا الحكم يغفل المرجع الأسطورى لمراياه من وجته، والميزة السردية لتشكلها .

أما (قتل المرايا) فيفسرها بعض النقاد بإنها إعدام وحرق للكل الثقافى الذى تعادله المرايا، فهو يرسم المرايا التاريخية من جديد ثم يقتلها(٤) فكأنه بذلك يبحث عن صورة المستقبل أو «يرمز إلى أبعاد فكرية جديدة»(٥) .

(١) أدونيس : أبجدية ثانية ، ص ١٠١ قصيدة (شهوة تتقدم فى خرائط المادة) .

(٢) نفسه : ص ١٨٨ ، قصيدة (القصيدة غير المكتملة) .

(٣) محمد جمال باروت : الشعر يكتب اسمه ، ص ٧٨ .

(٤) نفسه : ص ٧٩ و ٨١ .

(٥) يوسف اليوسف : الشعر العربى المعاصر ، ص ١٨٩ . ويرى اليوسف أن المرايا من الكلمات الكثيرة مثل (الكيمياء والرفض) التى يرمز بها أدونيس إلى تلك الأبعاد. لكن ذلك يغفل الطبيعة الجوهرية للمرآة ، فضلا عن أسطوريتها وسرديتها.

لكن باحثًا مثل كمال أبو ديب استطاع، وهو يحلل قصيدة أدونيس «كيمياء النرجس – حلم يرى» أن قول أدونيس :

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل

يجسد ما يسميه (هاجس النزوع) وهو بنية تظهر التوتر القلق بين زمنين «الآن والآتى. أى لحظة ثنائية ضدية أساسية فى الثقافة الإنسانية ... فتقوم المرايا بفعل المصالحة بين نقيضين هما عالم الضوء وعالم العتمة»(١) . معتبرًا أن ضدية النهار والليل تقابلها ضدية الجسد والمرايا فى قول أدونيس :

خلف المرايا

جسد يفتح الطريق

مكتشفًا السمة الأسطورية فى قتل المرايا ثم ابتكارها فى آخر القصيدة:

وقتلتُ المرايا

ومزجت سراويلها النرجسية

بالشموس . ابتكرت المرايا

هاجسًا يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية

إذا الأنا تقتل المرايا ... والقتل يهجس – برأى أبو ديب – بأبعاد أسطورية تربط بين القتل والفداء وإعادة الخلق(٢) . ويشجع على ذلك فعل المزج مثل الابتكار التالى لقتل المرايا.

وقد اعترض أكثر من باحث على افتراض الضدية فى تحليل أبو ديب(٣) فيما

(١) كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلى، ص ٢٦٣ و, ٢٦٥ وقد ناقشت تحليله للقصيدة فى كتابى (ترويض النص) تحليل النص الشعرى الحديث.

(٢) نفسه : ٢٧١.

(٣) على الشرع – مثلاً – فى بنية القصيدة القصيرة...، ص ٨٢ . وحاتم الصكر فى تحليل النص الشعرى الحديث ، ص ٥٤ .

توصل جبرا إبراهيم جبرا إلى «أن المرايا هى النرجسية نفسها – فى القصيدة، وإن النرجس هنا زهرة وأسطورة، تجربة حسية خارجية وتجربة – نفسية داخلية[1] .

إن ثمة مرايا لأعماق الشاعر لا يمكن إخضاعها للتقابل الثنائى أو التفسير الرمزى العابر، وهى – كما تسميها خالدة سعيد – مرايا الأعماق حيث تتقاطع الرؤى جميعًا[2] . وعند هذه اللحظة من استقصائنا لوجود المرايا فى فكر أدونيس الشعرى وتشكلاتها الفنية، نستطيع الانتقال إلى المرحلة التالية التى انتقلت فيها المرايا، من مجرد كونها رمزًا دلاليًا كالجرح مثلا أو الحجر[3]، وإن كانت ذات حيز شخصى، إلى كونها ذات وجود سردى مستقل، لها تقنيتها الخاصة المطوّرة .

وأول ما سنلاحظه فى مرحلة المرايا لدى أدونيس، انقطاعه تمامًا إلى السرد، حيث تنطلق المرآة من بؤرة محددة، تنتشر على مدار القصيدة التى تتميز بالقصير غالبًا، ولعل فى هذا مفارقة ما . إذ أن الاستعانة بالسرد فى القصيدة الحديثة، يدعو إلى الاسترسال والطول؛ فيما كانت قصائد المرايا مكثفة؛ وكان أدونيس يقتنص فيها لحظة ظهور الوجه على سطح المرآة أو فى عمقها؛ ينقل له صورة ذات امتداد معرفى، وثقافى إضافة إلى ما تعطيه من ملامح .

إن هذه الكثافة جزء مهم من عناصر قصيدة المرآة، وملمح أول من ملامحها الفنية – الأسلوبية . فالتكثيف يجعل مداخل القصائد وخواتمها، فضلا عما تعرضه فى وسطها، تتسم بالمباشرة، والتقاط ما هو متعين ومتحين بهيئة وملامح أو (صورة) منعكسة على سطح – أو فى عمق – المرآة .

---

(١) جبرا إبراهيم : النار والجوهر ، ص ٨٤ . ويذهب الشرع إلى أن للسراويل دلالة جنسية. أما وصفها بالنرجسية فآت من فى حدود الذات.. وهو عين النرجسية، الاكتفاء بالذات والاستغناء عن الغير. فى بنية العقيدة ...، ص ٨٧ .

(٢) خالدة سعيد : حركية الإبداع ، ص ١٠٥ , وتسميها اعتدال عثمان(مرآة العالم الداخلى) حيث تصبح أعماق الذات فردوسًا داخليًا موازيًا لجحيم الخارج. إضاءة النص ، ص ٦٦ . ٥٧ .

(٣) رمزية الحجر عند أدونيس مستقصاة بدقة فى كتاب صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) ، ص ١٩٥ و(الجرح) كرمز شخصى مستقصى فى دراسة خالدة سعيد : حركية الإبداع، ص ١٢٥ , وفى دراسة كمال أبو ديب : (الواحد المتعدد) ، مجلة فصول، ع ٩٦/٢م . ص ٤٣ . ويتنبه جبرا إلى تكرار (المرايا) وما يتصل بها من صور ، فى شعر أدونيس عامة ، فى كتابه : النار والجواهر ، هامش ص ٨١ و ٨٢ .

وتتميز أساسًا، أى فى نقطة تشكلها وانبثاقها، بوجود السارد وراءها، مخليًا المكان للمتمرئى بها أو الشخصية، ليكون أمامها، كى تنعكس أبعاده - المتخيلة - على سطحها أو فى عمقها، ووجود السارد أو الراوى ضرورى فى المرآة، لأنه يدير القص ويوجهه، وينقل ما تصمت عنه الشخصية المتمرئية ؛ أو المستدعاة أمام المرآة .

وحتى إذا وجدنا بعض قصائد المرايا، وقد تحدثت فيها الشخصيات ذاتها لا السارد، فإنها تقول ما تريده ذات السارد لاذواتها هى، كما سنرى لاحقًا .

لعل إحسان عباس هو أول الدراسين الذين انتبوا إلى تقنية المرايا لدى أدونيس، كواحدة من أربع وسائل يتعامل بها الشاعر الحديث مع التراث من زوايا مختلفة، هى :

١ - التراث الشعبى .

٢ - الأقنعة .

٣ - المرايا .

٤ - التراث الأسطورى[١]

وأشار إحسان إلى أن المرايا، كأسلوب نظر إلى الماضى، تكاد تكون مقصورة على أدونيس ؛ ورأى - من الوجهة النظرية - أن المرايا تتسم بمزايا معينة سألخصها بعباراتى كما يلى :

المرايا أشد واقعية من القناع، وأشد حيادية - وإن أشار إلى أنها يمكن أن تكون بعيدة عن الموضوعية -، وأنها أوسع مجالاً من حيث الزمن، حيث لا تقتصر - كالأقنعة - على الزمن الماضى، وأنها تعكس الأشياء مثلما تعكس الشخصيات، وأنها متنوعة - لدى أدونيس تحديداً - ويضيف فى مكان آخر من دراسته ميزة الانتقائية نافيًا عن المرايا ميزة الشمولية ؛ كما يعود ليشكك فى إمكان حياديتها، فى لا يمكن أن تكون غير متحيزة[٢] .

---

(١) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، ص ١٤٩ - ١٥٠ .

(٢) هذه المزايا المجملة ملخصة من الصفحات الأربع التى خصصها إحسان عباس للمرايا. يُراجع المصدر السابق نفسه ، ص ١٦٠ و ١٩٢ .

وإذ كان لإحسان عباس فضل الإشارة والتنبيه إلى فرادة المرايا لدى أدونيس كأسلوب شعرى، فإن مزاياها السردية قد غابت عنه ؛ لذا لم يشر إلى طابع (الكثافة) فيها ؛ أو موقع الراوى، وهيئة الشخصية المتمرئية . وواضح أن السياق الذى تحدث فيه بإيجاز عن المرايا، يصلح أن يكون عذراً له . فهو مشغول بتقصى تعامل الشاعر العربى الحديث مع التراث، وموقفه منه، لذا بدا واضحاً انشغاله المضمونى بالمرايا ؛ حين أراد أن يصنفها بحكم كونها متنوعة، ثم وقوفه تحديداً عن صنف واحد هو مرايا الشخصيات التاريخية والتاريخ ضمن المرايا الزمانية، فيما بعد عشرة أنواع أو أصناف، هى[1] :

١ - مرايا الشخصيات التاريخية . (زيد بن على ..) .

٢ - مرايا شخصيات غير محددة بزمان أو مكان . (الطاغية...) .

٣ - مرايا شخصيات رمزية . (عائشة) .

٤ - مرايا شخصيات معاصرة. (خالدة) .

٥ - مرايا المجسدات (رأس الحسين)

٦ - مرايا زمانية. (الحاضر ..) .

٧ - مرايا مكانية. (مسجد الحسين ..) .

٨ - مرايا الأشياء. (الكرسى..) .

٩ - مرايا مجردات. (السؤال...) .

١٠ - مرايا أسطورية. (أورفيوس) .

ولكننا إذا رجعنا (قصائد المرايا) لدى أدونيس، وهى موجودة تحديداً فى ديوانه (المسرح والمرايا) وجدنا أن عددها خمس وثلاثون مرآة مسماة أو مصرحاً بأنها مرايا. ويمكننا أن نضيف قصيدته (مرآة الحجر) التى مر ذكرها، فتصبح المرايا بذلك ستًا وثلاثين مرآة.

---

(١) إحسان عباس : سابق ، ص ١٦١ .

ويسعفنا سياق (المسرح والمرايا) كعمل شعرى واحد، فى تلمس الحس الدرامى، والنزوع السردى لدى أدونيس، وليس من خلال القناع فحسب، بل فى الحواريات التى تتصدر الديوان، مثل (جنازة امرأة) وكذلك من خلال زاوية النظر كلها، والحواريات الخالصة دون شخوص مثل (امرأة ورجل) .

فالمسرح يهيىء القارئ، ويوجهه، لتسلم مجسدات متعينة فى هيئة حواريات أو مشاهد ممثلة، باعتبار المسرح وسيلة مكانية لعرض المواقف وتمثيلها بزمنها الراهن أمام المشاهد. تماماً كما تمثل المرايا لحظة راهنة يتم اصطيادها أو اقتناصها لتنعكس فيها صورة ما .

لذا قرن أدونيس مراياه بالمسرح، فكأن كلا منهما يعكس ويتمثل؛ ثم يستكمل (الماء) مثلث الرؤية النرجسية لنجد :

الممثل ←—— المرآة ←—— الماء

وهذا يفسر سيطرة (الماء) وتنويعاته وصورة فى الديوان كله . فيما أرى أن الرؤية المرآتية فنياً (النرجسية أسطوريا) كانت هى المهيمنة، حتى فى القصائد التى لم يصرح أدونيس فى عناوينها بأنها مرايا .

ومن أشد أدلة هذا الاستنتاج عندى، قصيدته (وجه امرأة)(١)، ففيها رؤية نرجسية، ومسرح مائى، وتمهو فى الوجوه التى تنعكس فى الموج، وحلول يعلنه الروای فى البيت الأول :

سكنت وجه امرآة
تسكن فى موجة
يقذفها المد إلى شاطئ
ضيع فى أصدافه مرفأة.
سكنتُ وجهَ امرآةٍ

---

(١) أدونيس : الأعمال الشعرية ، م٢ ، ص ٣٢ .

تُميتني، تحب أن تكونْ

في دمي المبحرِ حتى آخر الجنون

منارةً مطفأة .

إن هذه السكنى في وجه المرآة، وتلبسها، ثم الحلول في الموج، تستكمل طقس الموت والفداء والانبعاث في قول الشاعر (تميتني) ثم إعلانه عن حبها لتكون منارة في دمه...

ولكن مرآتية الرؤية لدى أدونيس، وإن تكن ذاتية، يستلزمها التعرف والاستشكاف والحرص الذاتي الخالص، تحاول أن تعمم نفسها على الموجودات، فالناس (مرايا تمشي) كما يقول أدونيس في (هذا هو اسمي)[1] ويقول :

وجهي موجٌ

ووجه العالم : المرايا

كما وجدناه يجعل الطريق مرآة والوجوه مرايا ، في محاولة إسقاط رؤيته المرآتية وتعيمها، كما قلنا .

ولكنني أميل – وفق هذه الهيمنة للرؤية المرآتية – إلى تقسيم مرحلة المرايا في شعر أدونيس إلى قسمين :

١ – مرايا مسماة – صريحة – هي التي أحصيناها في ما سبق بست وثلاثين مرآة .

٢ – مرايا غير مسماة – – يتم فيها استثمار تقنية المرآة وتجاوز الأقنعة فنيًا، ولكن دون إعلان صريح في العنوان عن نوع القصيدة أو انتمائها للمرايا .

والنوع الأخير دأب أدونيس على كتابته في مراحل متفرقة ، لكنه اعتمده في جزء من ديوانه (المطابقات والأوائل)[2] وهو الخاص بالمطابقات، حيث يضم قصائد قصيرة يعلوها عنوان باسم علم أو مدينة أو شيء أو فكرة مثل (الكتابة) (بحث) (الشعراء)

---

(١) نفسه : ص ١٧٤ .

(٢) أدونيس : الأعمال الشعرية، ص ٣١٣ . والمطابقات خاصة ، من ص ٤٢٣ – ٤٤٩ .

(الاسم) (التجربة) (الشاعر) (الجنون) (قيس) (حى الميدان) (جلقامش) (النفرى) (قاسيون) (أودنيس) (أبو تمام) (بودلير) .....

وسنجد فى (المسرح والمرايا) نماذج من المرايا غير المسماة، وكذا فى (أبجدية ثانية) بل نجدها فى (أغانى مهيار..) أيضاً(١) .

فى هذه النماذج، يبتعد أدونيس أو يقترب، من الشخصية أو الشىء أو المكان ، ثم يرسم له صورة منعكسة من المتخيل والذاكرة، ومن الوعى والتصور .

ففى قصيدته القصيرة (أورفيوس) نتلمس الرؤية المراتية واضحة ؛ وبعيدة عن تقنية القناع. فالشعر - الراوى - أو السارد بعيد عن شخصية أورفيوس، التى لم تدخل حيز الحاضر . والمتكلم هو أورفيوس نفسه ، بعد أن مضى أوانه، وصار حجراً(٢) .

عاشق أتدحرج فى عتمات الجحيم

حجراً ، غير أنى أضىء

إن لى موعداً مع الكاهنات

فى سرير الإله القديم

كلماتى رياحٌ تهز الحياة

وغنائى شرار.

إننى لغة لإله يجىء

إننى ساحرُ الغبار.

سردياً تقوم هذه القصيدة على استثمار الطاقة القصصية فى حياة هذا المغنى الأسطورى. والمحذوف هنا أو الغائب يستكمل الملفوظ أو الحاضر حول هذا المغنى الذى

---

(١) من أمثلة المرايا غير المسماة فى (المسرح والمرايا) : (الشاعران) (دمشق) (بيروت) (امرأة ورجل) ....، ومن أمثلتها فى (أبجدية ثانية) : (المتنبى) ص ١١٤ ، وفى (أغانى مهيار) : (أورفيوس) .

(٢) أودنيس : الأعمال الشعرية، م١ ، ص ٢٩٨ .

صار غناؤه شراراً، وكلماته رياحًا تهز الحياة. كما أن الراوى هو المغنى نفسه. فكأن الشاعر المبتعد عن شخصيته لا ينحاز أو يتدخل. وهذا، من جانب يبعد القصيدة عن القناع، فيما يؤكد حيادية أو موضوعية المرآة المرفوعة فى وجه أورفيوس، ولكن هذا الحياد ظاهرى وأولى . فالمرآة لا تعكس إلا وجه أورفيوس من (زاوية نظر) منحازة له، ولغنائه السرمدى .

لقد حفظت المسافة بين الشاعر وأورفيوس، إمكان تجسيد صورة مرآتية له، رغم أن الشاعر لم يسمها صراحة أو يصفها بذلك. لكنه حين دخل فى مرحلة المرايا، وسمى القصائد بها، أمكنه التحرك فنيًا بسعة وحرية.

وسيكون من الطريف أن نقارن القصيدة السابقة، بإحدى قصائد المرايا التى تحمل عنوان (مرآة لاورفيوس)(١) .

فى المرآة يبدو (اورفيوس) بقيثارة الأسطورى الساحر، الموصوف هنا بالحزن، والمضاف إلى الخيبة والعجز، لكنه – بفعل الرؤية النرجسية لأدونيس – سيعود إلى الماء، لتردد الزهرات غناءه، ويكون الماء صوته، ويغدو (ظلاً) يطوف دون مدار .... وهذا ترسيخ للنرجسية الأسطورية، حيث صار نرسيس زهرة تنحنى على الماء ، بعد أن تناسخت مع جثة نرسيس الميت الذى يطوف خارج مداره بلا نهاية ..

قيثارك الحزين، أورفيوس
يعجز أن يغير الخميرة
يجهل أن يصنع للحبيبة الأسيرة
في قفص الموتى سرير حب يحن أو زندين أو ضفيرة
يموتُ من يموتُ أورفيوس
والزمنُ الراكضُ فى عينيك

(١) أودنيس : الأعمال الشعرية، م٢ ، ص١٩٤ .

يكبو، وفى يديك

ينكسر القيثار

ألمحكَ الآنَ على الضفاف

رأساً، وكل زهرة غناء

والماءُ مثل صوت،

أسمعك الآن أراكَ ظلاً

يفر من مداره،

ويبدأ الطوافْ ...

إن الراوى هنا خارجى، عليم بما يحصل لاورفيوس، وليقترب منه فقد استخدم الضمير الثانى من ضمائر السرد، أى ضمير المخاطب، ورفع فى وجهه مرآة يُريه فيها ما لا يراه أورفيوس نفسه.

وإذا شئنا المقارنة بين المرآة غير المسماة والمرآة المسماة، لوجدنا أن الأخيرة ذات سعة وامتداد فى الزمن، فهى تتبع أورفيوس فى لاحق أيامه، فيما توقفت الأولى عند أورفيوس كرمز أسطورى من حيز الماضى ومن زمنه.

ولربما كان ابتعاد الشاعر ساردًا فى النوع الأول، يوحى بقرب هذا النوع من السرد بمسافة أشد اقترابًا من النوع الثانى الذى يدخل فيه الشاعر مخاطبًا الشخصية التى رفع لها مرآة ليقربها ، لقارئه ولكن ضمير السرد وحده لا يكفى لتشخيص الاقتراب من السرد فى هذا المجال . إذ بالرغم من أن الضمير الأول أكثر التصاقا بالروى، وقربًا من الشخصية؛ نجد قصيدة النوع الثانى (أى المرآة المسماة) تستثمر السعة والامتداد لتخلق تعينات وإمكاناته.

إن القارئ يتسلم فى المرآة المقدمة لأورفيوس كسَرًا سردية أكثر، إذا انخفض فضاء الشعر عنا، بمعنى أن الاستمداد الأدائى أو تركيب النص، ارتكز على القص ، والتوسع فى إيراد عناصر من حياة أورفيوس وأسطورته المعروفة، لا سيما قيثاره الذى لم يرد له ذكر فى النص الأول .

ولو عدنا إلى المزايا التى أثبتناها لقصيدة المرايا لوجدنا تنطبق على هذا النص بشكل نموذجى.

فالقصيدة ذات كثافة واضحة، فهى مختزلة فى أربع حركات:

الأولى : توضح عجز القيثارة عن التغيير، وعن صنع ما يُطلق الحبيبة الأسيرة من قفص الموتى.

الثانية : تبين استمرار الحياة بناموسها المعهود (يموت من يموت) فيما يكبو الزمن بعينى أورفيوس؛ وينكسر قيثاره فى يديه .

الثالثة : يلمح فيها الشاعر - السارد أورفيوس وقد تحول إلى رأس يستوطن الضفاف. وفى عملية تناسخ متخيلة وذات جذر أسطورى (نرسيس تحديداً) يلمح الشاعر الزهور وقد صارت غناء، والماء صوتًا ..

الرابعة : يسمع فيها الشاعر غناء أورفيوس يواه (ظلاً)، فقد بقيت منه صورته، وهو (يفر من مداره) أى يخرج من عالمه؛ يبدأ رحلة بعث ونشور وطواف لا تنتهى، يعززها أودنيس بنقاط فى آخر البيت، تجعل القارئ يحس أن الحديث لم ينته بعد.

وفى القصيدة يراقب الشاعر - الراوى أو السارد من الخارج، ويرصد تحولات أورفيوس، لأنه يقف أمام المرآة ويعاين سطحها وأعماقها؛ فينقلنا إلى حدث يجرى فى الحاضر ، ولا يكتفى باستدعائه ضمن زمنه المنقضى.

كما يتخذ الراوى على مستوى التلفظ ضمير المخاطب لإنجاز برنامج السرد داخل القصيدة. وذلك يحفظ له المسافة المطلوبة للمراقبة، فى الوقت الذى ينقل بواسطة الخطاب سلسلة من أفعال السرد، أجرى لها استباقًا أو استهلالاً استباقياً حين وصف قيثار أورفيوس بالحزين والعاجز والجاهل، فى المقطع الأول. فيما أنهى السرد بخاتمة مفتوحة، يبدأ معها فعل سردى جديد ومتجدد، ينبئ عن دورة دائمة لطواف أورفيوس.

لقد كانت الرؤية سردية بدءاً من نقطة انبثاق القصيدة. فالشاعر ينقب بواسطة

المرآة مصير شخصيته المتمرئية؛ لذا تميزت الوقائع بالدارمية؛ فثمة عجز؛ وموت، يقابلها، عبر التضحية والفداء، انبعاث وحياة خالدة. وهى الفكرة النرسيسية ذاتها التى أنجز فعلها على مستوى الأسطورة : نرسيس المضحى لأجل ذاته الخالصة، والمعذب بالبحث عن هويته ووجه وصورته .

ويستقى أدونيس مرآته هنا، من الأسطورى كمرجع؛ بعد أن يحرره من حرفية الواقعة، أو تسلسلهاالمتنى؛ ويهبها مبنى سردياً جديداً . فالانكسار والحزن والموت، هنا، هى البداية. أما الصحوة والانبعاث والانتشار أو الحلول (فى الزهر والماء والظل) فتأتى كنهاية.

والاستدعاء فى هذه المرآة جرى لشخصية أسطورية من الماضى. ولكن مجال الاستدعاء توسع ليستوعب (أشياء) لازمة للشخصية كالقيثار و(مجردات) لا محسوسة، كالخلود والحلول والموت وغيرها .

وعلى مستوى الزمن، تأكد الحاضر بشكل واضح عبر أفعال المضارعة (يعجز، يجهل ، يغير، يصنع، يحن) .

والمضارع المؤكد بظرف الحال الحاضر (الآن) مثل : ألمحك الآن، أسمعك الآن أراك.

وبالأفعال التى تهيىء زمنياً الامتداد فى المستقبل : ويبدأ الطواف ...

ولابد لى من الإشارة إلى ما فى النهاية من انفتاح سردى، فهى ترشح الحدث للامتداد فى الزمن، عبر التكرار وتوقع ما لا يفصح عنه السرد داخل القصيدة؛ رغم أن خصوصية الشعر أملت أن تقوم اللغة بمجازاتها وفضاءاتها الاستعارية ، مقام الحدث أو الفعل أو التلفظات الحوارية الملخصة لهما . فقد كانت كلمة (الطواف) معبرة ودقيقة، بما تنطوى عليه من دلالة زمنية ومكانية، واحتواء للمستقبل وللأرض بسعتها وامتدادها؛ فمنحت مخيلة القارئ حرية أن تتصور مسار أورفيوس الذى غدا رأساً وصوتاً (نغمةً تغنى) فى كل زمان ومكان ..

وإذا ما عدنا إلى عنوان كل واحدة من قصائد المرايا، لأمكننا تصنيفها فى نوعين أو قسمين بحسب بنية العنوان، وكالآتى :

١ - مرايا مضافة، مثل : مرآة الحجر، مرآة لحظة ما، مرآة الحجاج، مرآة الحلم، مرآة طاغية ... مع ملاحظة أن المضاف إليه معرف أحيانًا، ومنكر أحيانًا أخرى.

٢ - مرايا منكرة، منونة؛ تكون الشخصية أو الشيء المتمرئى مجروراً بعدها باللام، مثل : مرآة لزيد بن على، مرآة للغيوم، مرآة لمعاوية، مرآة لخالدة، مرآة لوضاح، مرآة لجسد عاشق ...

وقد أجرينا حصراً لهذين النوعين من المرايا، فوجدنا أن المرايا المضافة أربع عشرة فيما كانت المرايا غير المضافة اثنتيتن وعشرين .

والتنكير فى النوع الثانى يعنى التعدد لا الحصر أو القصر. فأن تكون هذه القصيدة (مرآة) لزيد بن على، فذلك يعنى أنها ليست المرآة الوحيدة أو النهائية له. فثمة إطلاق وتعدد واحتمال.

أما النوع الأول فهو أكثر يقينًا وتأكيداً واقتصاراً. فأن تكون هذه القصيدة (مرآة الحجاج) ، فذلك يعنى أنها صورته الوحيدة الممكنة، والنهائية، التى ليس له سواها .

وبالمقارنة ، يكون الاحتمال فى رسم مرايا القصائد المرايا أكثر تردداً من القطع والحصر واليقين .

أما على مستوى الصوغ والتراكيب الأسلوبية؛ فقد وجدنا قصائد المرايا تتبنى بأساليب أو تراكيب صياغية متباينة، حيث يقف الشاعر فى بعضها بعيداً، ويرسم صورة مرآتية محايدة، ويقف فى بعضها مخاطبًا الشخصية المتمرئية، وفى نوع ثالث يدع الشخصية تحكى صورتها بنفسها، يعتمد الحوارية الخالصة فى نوع رابع، ويخلط ضمائر التلفظ فى نوع خامس، لإنجاز موقع مختلط للراوى كما سنبين .

وقد أحصينا نسبة التردد فى هذه الأنواع؛ فوجدنا ضمير المتكلم يفوق سواه، ويليه المخاطب، والغائب، فالحوارية، والصوغ المختلط أخيراً .

ولكن هيمنة السرد الذاتى المنجز بضمير المتكلم؛ لا تعنى انتساب قصائد المرايا إلى الأقنعة، بل وجدنا أن الأمر يتعلق بما يسمى (وضعية السارد أو مظاهر حضوره) فى القصيدة، حيث يُراعى الخطاب الشعرى وما يتطلب من خصوصية أشرنا إليها(١)؛ فالشاعر لكونه يسير أو يقود عملية التأليف أو النظم بمستوياتها المتعددة، يتحدد بُعده عن الأحداث المرورية لانشغاله بتنظيم الصياغات الأسلوبية وتوافقاتها المتشبعة تركيبًا وإيقاعًا ودلالة ...

يكون المروى إذن، فى قصيدة المرايا، بعيدًا عن الراوى فى حالة كون الخطاب بضمير المتكلم أى فى حال مطابقة الراوى ما يرويه. ولكن الاقتراب لا يقلل المسافة السردية . بل يواجه المروى له بشكل مباشر، ويندس فى ثنايا المروى وخفاياه .

وسنمثل لكل نوع من ضمائر السرد وموقع الراوى بنموذج من قصائد المرايا . ونبدأ بضمير السرد الأول (ضمير المتكلم) ونمثل له بقصيدة (مرآة الشاهد)(٢) :

وحينما استقرت الرماح فى حشاشة الحسين

وازينت بجسد الحسين

وداست الخيول كل نقطة

فى جسد الحسين

واستُلبت وقُسمت ملابس الحسين

رأيتُ كل حجرٍ يحنو على الحسين

رأيتُ كل زهرة تنام عند كتف الحسين

رأيتُ كل نهرٍ

يسير فى جنازة الحسين

---

(١) فى الفصل الثانى من الكتاب .

(٢) أدونيس : الأعمال الشعرية، م٢، ص ٨٥ .

ومن قصائد الضمير الثانى (المخاطَب) قصيدة (مرآة لاورفيوس) التى أوردنا نصها.

ومن قصائد ضمير الغائب قصيدة (مرآة للقرن العشرين)[1] .

تابوت يلبسُ وجه الطفلِ

كتاب

يُكتب فى أحشاء غراب

وحش يتقدم، يحمل زهره

صخره

تتنفس فى رئتى مجنون :

هُوَذا

هُوذا القرنُ العشرون.

وللنوع الرابع، الحوارية، نمثل بقصيدة (مرآة الفقير والسلطان)[2] :

(- ماذا؟ ألا تخاف؟

- لا قصب عندى، ولا خراف

ومرة، فرزت فى مكان

أضايعى، فانفتح المكان

وبانَ شقّ خرج الدخان

من فمه، وجاء ثعبان كبير أصفرُ

أخذته ، فركتهُ

---

(١) الأعمال الشعرية: ص ١٧٧ .

(٢) نفسه : ص ٧٩ .

وعندما حدقتُ في رماده تلاشى . . .

- وحرسُ السلطان ؟

- طاردني ، فجاء فرسانهُ

وكنتُ في خلوتي أنام ، فانتبهتُ

رأيتُ قدامي

نعامة أو ناقه

نسيتُ ، لكنني

ركبتها

فأخذت تمشي

في السقف والفرسان ينظرون

فبهتوا ، وسقطوا من خوفهم ، وماتوا ،

وبعدها ، لم يجرؤ السلطان

على دخول بيتي . . .)[١] .

وإذ يحسب القارئ أن النوع الحواري هو أقرب أنواع المرايا للنزوع السردي؛ فإننا نعتقد أن مرايا ضمير الغائب، حيث يقف الراوي بعيداً عن مرويه، ويكون السرد موضوعيًا؛ والصور تنعكس بانضباط سردي محايد، هي الأقرب إلى روح السرد وأجوائه. ولكي نختم ، نقدم الجدول التالي لقصائد المرايا المسماة، كخلاصة لتحليلنا السابق :

---

(١) في النوع المختلط نحيل إلى نصوص عديدة منها: مرآة لزيد بن علي، ومرآة الرأس .

قصائد المرايا

العناوين	مضافة	منكرة
	١٢	٢٤

ضمائر السرد	مخاطب	متكلم	غائب	حوارية	مختلطة
	٩	١١	٩	٣	٤

موضوعاتها	زمان	مكان	شخصية	شخصية تاريخية	شىء	فكرة مجردة	مختلطة
	٤	٣	٨	٧	٧	٤	٣

ملاحظات :

١ - مجموع قصائد المرايا هو ست وثلاثون قصيدة تحمل فى عنوانها توجيهًا صريحًا بذلك.

٢ - ضمائر السرد المختلطة أربعة : اثنان منها للغائب والمخاطب، وواحد للمتكلم والغائب، والرابع : حوارى ومخاطب .

٣ - الموضوعات الثلاثة المختلطة : للشىء والزمان، وللشىء والشخصية التاريخية، وللمكان والزمان.

الفصل الثانى

قصيدة الرمز المقنّع

توفرت القصيدة العربية الحديثة – منذ الرواد–، على تقنيات مضمونية وأسلوبية، تساعد في تخفيف الغنائية المترتبة على هيمنة (أنا الشاعر) ووقوفه موقف المناجاة والخطابية إزاء موضوعه القائم فى الخارج، والوصول إليه بمباشرة وتقريرية، لم يعد الخطاب الشعرى الحديث يراها من لوازم التعبير أو الرسالة الشعرية.

وإذا كنا نتقصى مظاهر الابتعاد عن الغنائية وهجر طرائقها، عبر تشكلات النص الشعرى ذات الطابع السردى، كالمطولة أو المرايا، فإن الوقوف على مظاهر الاستعانة بالرمز والأسطورة والقناع، يمنح الباحث فرصة التعرف على تشكلات سردية متنوعة.

فهذه الأدوات الثلاث [الرمز – الأسطورة – القناع] لها ملمح سردى واضح، سواء بما تكتنزه من عناصر القص الشعرى الذى يمثل جوهر تشكلها، وهجرتها من مرجعها إلى النص الشعرى، أو بطبيعة تشكلها الدرامى المجافى للغنائية والصوت الواحد؛ بما يلزمها من تعددية فى الأصوات، وتباين أو مفارقة الصوت المتكلم فى النص لصوت الشاعر أو الراوى الحقيقى.

وإذا كان الشاعر يجرد فى الرمز إشارة، أو يختزل معنى، فإنه يحيل القارئ إلى (مضمون) الرمز وفحواه، وما فيه من قص، ينضاف إلى رصيد النص المعنوى، والبنائى أيضًا كما سنرى .

أما الأسطورة فهى رحم قصصى زاخر وممتلئ؛ ما إن يقترب منه الشاعر حتى تنفجر عناصره، وتنسحب إلى النص الشعرى كرصيد معنوى وبنائي فى عملية (التناص) بين الأسطورة والقصيدة.

ويصل الشاعر الحديث بالرمز والأسطورة إلى فضاء واسع المدى حين يبتكر (القناع) بأسلوبيته القصصية القائمة على التلبس، وانسحاب الشاعر من النص، ليخلى مساحته لأنا أخرى، يظل على مبعدة منها ظاهرياً أو أدائياً، لكنه فى الواقع، يتطابق معها إلى حد التلاشى الصوتى والوجودى والنحوى فى هيئة النص وتشكله النهائى .

وإذ يستكشف الشاعر العربى الحديث ما فى هذه الأدوات من طاقة ترفد موضوعية النص، وتنأى به عن المباشرة والغنائية الحادية والتقريرية، نراه يندفع فى تغذية نصه بشتى الرموز والأساطير والأقنعة، متدرجًا فى استخدامها من الوعى البسيط بها، ووضعها هامدة مجتزاة في النص، إلى جعلها الهيكل أو العمود الفقرى للنص ودخولها فى لحمة نسيجه البنائى.

لقد أدرك الشعراء أن الرمز «دعامة مركزية تسم القصيدة بنبرة درامية.. وأنه يعطل النبرة التفجعية التى يتردى فيها النص أحيانًا»[(١)] .

فالاتجاه صوب المعين الرمزى الأسطورى ليس إلا جزءًا من رسالة القصيدة الحديثة فى هجر الغنائية، والامتلاء بالدراما، واستضافة عناصر السرد الممكنة كسبيل من سبل تخفيف الغنائية والمباشرة.

لكن هذا الاتجاه يأتى فى سياق آخر هو انعكاس صلة الشعر الحديث بالتراث ، ورؤية الشاعر المعاصر لهذا التراث، فقد صرح بدر شاكر السياب مبكرًا بأننا «نستطيع أن نربط الشعر العربى الحديث بالتراث العربي مع اللجوء للرمز»[(٢)] رابطًا بذلك – عبر الرمز – بين الشاعر وتراثه فهو يرى أن التاريخ العربى القديم ملجأ جيد للشاعر المعاصر «ففيه ما يصلح أن يكون رمزًا. يجب أن نستفيد من أحسن ما فى تراثنا الشعرى ...»[(٣)] .

---

(١) محمد لطفى اليوسفى : فى بنية الشعر المعاصر، ص ٤١ , ويضيف أن الرمز يربط النص، ويشد مفاصله، ويجنبه التفكك؛ والرتابة والتكرار. ينظر : نفسه، ص ٣٨ .

(٢) نقلاً عن : عبد الرضا على ، دراسات فى الشعر العربى المعاصر، ص ٧٠ .

(٣) نفسه ص ٧١ . ويؤكد باحث معاصر «قدرة التراث على التحول إلى جزء من البنية الفنية الشعرية العربية المعاصرة» ويقترح دراسة العلاقة بين الشاعر المعاصر والموروث على وفق ذلك . ينظر : خالد الكركى ، الرموز التراثية العربية في الشعر العربى المعاصر، ص ١٤٠ .

إن الشاعر الحديث يقوم عبر عملية (استدعاء الرموز) بترتيب صلته المعرفية بتراثه والتراث الإنساني عامة. ويعد الباحثون ذلك الاستدعاء «انعكاسًا لوعي الذات فكريًا وإبداعيًا بالماضي وفهم الحاضر واستشراف المستقبل»(١) .

وإحساس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه، بمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا محدودة، فضلا عما في الشاعر نفسه من نزوع إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية»(٢) .

لكن ثمة باحثين يفسرون الاستعانة برموز التراث وأساطيره وأقنعته بأنها «تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي، بخلق بديل له (الأسطورة) أو هو محاولة لخلق موقف درامي، بعيدًا عن التحدث بضمير المتكلم»(٣) .

وسنعود إلى هذا التفسير الذي يمزج الوعي بالتاريخ عبر رفض حرفيته ونصوصه؛ بإبداع الشاعر ومخيلته. لكننا نشير إلى تفسير آخر يؤول العودة إلى الماضي والشخصيات بأنه ضرب من التعويض عند غياب الحلم(٤) .

أما بدر شاكر السياب الذي كان سباقًا بين زملائه من شعراء التجديد الرواد إلى اعتماد الرموز الأسطورية، فيذهب إلى أبعد من ذلك حين يرى أن الحاجة إلى الرمز والأسطورة اليوم، ماسة أكثر من أي وقت آخر، لأننا – حسب تعبيره– «نعيش في عالم لا شعر فيه، اعني أن القيم التي تسوده، قيم لا شعرية ... إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعر لن يكون شعرًا . فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءًا من هذا العالم، عاد ليستعملها رموزًا، ... كما أنه راح من جهة أخرى، يخلق له أساطير جديدة»(٥) .

---

(١) الكركي : الرموز التراثية .. ، ص ١٤٦ .

(٢) ينظر : أحمد الزمر ، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، ص ١٤٢ .

(٣) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص ١٥٥ .

(٤) ينظر التمهيد الذي كتبه أبو بكر السقاف لكتاب : عبد العزيز المقالح – إضاءات نقدية ، ص ٨ .

(٥) نقلاً عن عبد الرضا علي : دراسات في الشعر العربي المعاصر ، ص ٦٩ , وهو كلام مؤلف من مقدمة السياب لمختارات من شعره ، قرأها في خميس مجلة شعر بيروت عام ١٩٥٧ م ، ونشرتها المجلة في عددها الثالث ، صيف ١٩٥٧ م .

وسوف نتوقف عند هذا المقتبس من السياب، وهو يعود إلى عام ١٩٥٧م لنستخلص منه عدة أشياء أهمها :

١ – الدافعية الفكرية لاستدعاء الرموز : حيث يلخصها السياب فى رفض العالم القائم لأنه لا شعرى، أو متضاد مع الروح التى تسم الشعر وتميزه عن موجودات العالم وأشيائه.

٢ – هذا الرفض الفكرى للعالم ينفى أن تكون العودة إلى الرموز الأسطورية عودة ماضوية أو سلفية؛ أى لمجرد الاتصال بالماضى وإحيائه والتعصب له .

٣ – يتصل الأمر من بعد بما اسماه الشاعر التعبير المباشر لا أى الأداء التصويرى والعاطفى، وانعكاس رؤية الشاعر لعالمه عبر نصوصه الشعرية. وبذلك يربط الموقف من العالم والهروب إلى الرموز الأسطورية، بالتعبير عن ذلك فنياً .

٤ – انتماء الأساطير والرموز إلى عالمنا، بما نُسقط عليها من وعينا وشعورنا. فهى مستلة من زمنها الذى نشأت فيه بعيداً عن عالمنا (المرفوض لأنه لا شعرى) لكنها تحتفظ بحياتها وحرارتها .

٥ – يربط السياب بين تلك (الأساطير) المتكتلة كقصص تعكس الاعتقاد والفكر، وبين تحويلها إلى (رموز) تنبت فى القصيدة الحديثة، كإشارات واستعانات معنوية وبنائية[١] .

٦ – يؤكد الشاعر في نهاية المقتبس أن بالإمكان (خلق أساطير جديدة) وليس اجترار القديم، فحسب وهذا التأكيد يُعد تنبيهًا مبكرًا على الرموز والأساطير الشخصية أى المخلوقة أو المختلفة .

وإذا كان السباب يصرح بحقه فى زيادة الأساطير وتوظيفها رمزيًا فى الشعر العربى الحديث، فإنه لا ينكر استخدام الشعراء العرب لها منذ القديم. وقد طالعنا فى

---

(١) يؤكد السياب الربط بين الأساطير وتشكلها كرموز، فيقول فى الموضوع نفسه «ولعلى أول شاعر عربى معاصر بدأ باستخدام الأساطير ليتخذ منها رموزًا» ينظر : عبد الرضا على : دراسات ... ص ٦٩ .

كتب النقد القديم شيئًا من ذلك . حيث أشار ابن طباطبا فى (عيار الشعر) إلى ما اسماه (سنن العرب المستعملة) كزعمهم أن من علق على نفسه كعب أرنب لم تقربه الحمى؛ وإيقادهم خلف المسافر الذى لا يحبون رجوعه نارًا.. [١] .

ولكن الملاحظ على الاستخدام القديم للأساطير والرموز المجردة عنها، أنه استخدام خارجي أو سطحي يكتفى بذكر الرمز مجملاً أو عابرًا، كما أنه استخدام جزئى، فكان الشعراء حتى فى مرحلة النهوض الشعرى يستخدمون بعض الشخصيات التاريخية، محددين ببعدها الزمنى، دون أن يتمثلوها أو يخرجوا بها عن عصرها.. فلا تعادل شيئًا فى واقعنا المعاصر[٢] . وذلك الاستخدام أفقدها أية مهمة بنائية، لأنها هى ذاتها مفككة مبعثرة، ليست ذات بنية[٣]. أى أن الشاعر قبل الحداثة لم يكن يعى الغنى الأسطورى والاكتناز السردى والرمزى للشخصيات والأحداث للأسطورة فى نسيج النص وعماد بنيته، والعبور من زمن الرمز إلى زمن الشاعر لتحقيق التناص فى أوسع صورة وأعمقها وأغناها، مما يقوى بناء النص، ويعدد وينوع مستوياته التعبيرية، وينأى بها عن الغنائية وصولاً إلى السرد بكيفياته وهيئاته وتشكلاته الممكنة شعريًا.

إن التحول الشعرى الحداثى جعل الاستعانات الرمزية الأسطورية أكثر غنى وتعدداً من خلال إنجازه لمظاهر ذات أهمية فى بناء القصيدة الحديثة وتغيير زوايا نظرها. ويمكننا تلخيص ذلك بما يلى :

١ - التحول من الذات إلى الآخر، ومن أنا الشاعر الحادة والواضحة إلى ما تتخفى وراءه من أنوات وذوات، وصحب ذلك تغير واضح فى المستوى النحوى التركيبى، والتعبيرى عامة .

---

(١) ينظر : ابن طباطبا العلوى : عيار الشعر، ص ٣٧ ، ٣٩ و ٤٣ . وكذلك إشارته إلى خيط تعقده العرب فى غصن شجرة أو ساقها .. ص٤٢ .

(٢) ينظر : عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص ١٤٩، وضيف المقالح إلى ذلك النقص فى الاستخدام التراثى، ما يسميه (التناول الوصفى) للشخصية دون الغوص إلى أعماقها، واستخدام الأساطير كأسماء مجردة لا توحى - أو تخلق - عالمًا جديداً أو ترابط قضايا الماضى بالحاضر. نفسه : ص ١٥٠ .

(٣) يوسف حلاوى : الأسطورة فى الشعر العربى ، ص ١٩٠ .

٢ – التحول من الانفعال العاطفى المباشر وتلويناته الغنائية المتميزة بالهيجان العاطفى وانعكاسات ذلك على اللغة والصور، إل التعبير بالمعادل الشعورى، والتصويرى، لخلق الايحاء بالحالة الشعورية بدلاً عن تقريرها وتسميتها بشكل مباشر .

٣ – عدم الاكتفاء باقتطاع الرموز من سياقاتها الأسطورية، بل محاولة المزج بين الرمز والأسطورة والقناع (كما سنرى) عبر ترابطها المنطقى، وارتباطها البنائى .

٤ – الانفلات من قيود التاريخ، وحرفية وقائعه، إلى خلق الأسطورة مما جعل صلة الشاعر بمرجهياته أوسع مدى. لأن المرجعيات تتمدد. ولا تتحدد بزمنية الواقعة التاريخية ودلالاتها الثابتة .

٥ – وترتب على ذلك توسيع مفهوم التناص، وعدم الوقوف عند حدود استقصاء الوجود النصى أو التعايش بين نص وآخر. وإذا غدا يتخذ أشكالاً أعم وأشمل، تتصل بالتناص الزمنى أى نقل أمداء الزمن النصى من الماضى إلى الحاضر. والتناص الصوتى بين صوت الشاعر وصوت رمزه أو قناعه ...

٦ – وصحب ذلك تحول اصطلاحى ومفهومى، فصار الحديث فى الخطاب الشعرى والنقدى المعاصر ، يجرى عن (التاريخى) كشكل موسع لوجود الواقعة ضمن تاريخها المحدد، وعن (الرمزى) كتوسيع للرمزية المباشرة، و(الأسطورى) كتوسع لوجود الأسطورة فى حدودها المعروفة.. وذلك تابع لتوسيع أساسى يمس مفردات الأساطير والرموز ووجودها التاريخى، وزاوية النظر إليها، كما يمس آليات التحليل والقراءة، كالتفريق بين (الشخص) الحقيقى، و(الشخصية) الأسطورية[1]

٧ – الانتقال أدائيًا من التناول الوصفى للشخصية إلى التعمق والتأمل الدرامى فى أبعادها، تمهيداً لاندراجها فى سردية النص الشعرى .

---

(١) يفرق عبد الملك مرتاض بين (الشخص) الحقيقى (الفيزيقى) المرادف للإنسان ، و(الشخصية) الفنية ذات العلاقة الحميمة بساردها . ينظر : عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب ، ص ٨٥ .
و(الأسطورة والأسطورى) فالأسطورة هى المتن المورث حرفيًا أما الأسطورى فهو معين الأسطورة وموادها الأولى .

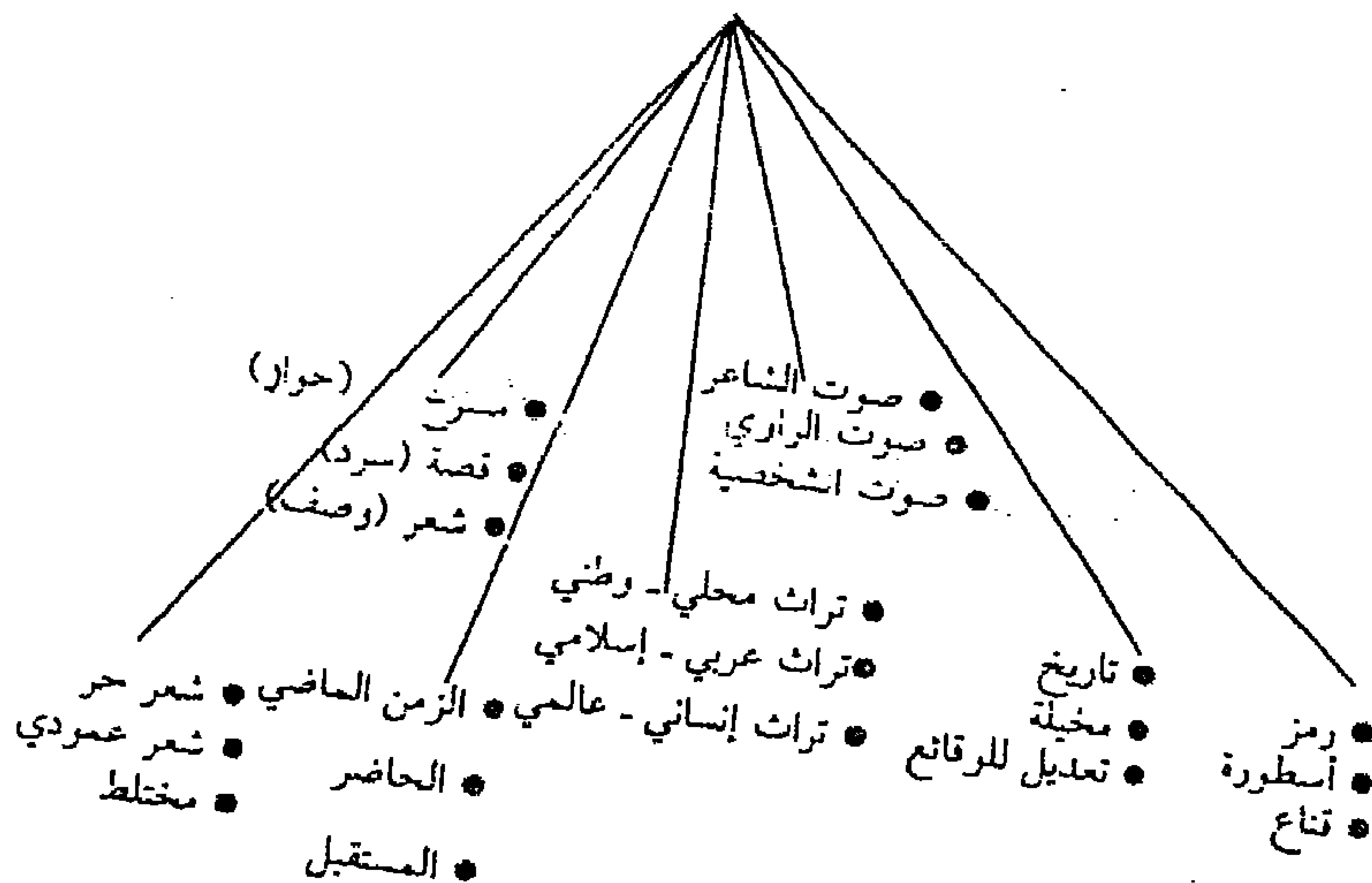
٨ – تجاوز الوظيفة المضمونية للأسطورة ورموزها، والتوقف عند معانيها ودلالاتها الأخلاقية، إلى الوظيفة البنائية داخل النص، بحيث تكون الأسطورة ورموزها وتشكلاتها عنصرًا بنائيًا أساسيًا فى النص الشعرى .

٩ – إطلاق مخيلة الشاعر فى (خلق) أسطورته ورموزه وأقنعته؛ ليقص من خلالها، بما يعادل الحالة التى يريد التعبير عنها، لا بما يساويها مباشرة أو يفسرها معنويًا. وذلك يشمل إمكانية تعديل الأسطورة وتكييفها أيضًا بما يناسب السياق الجديد .

١٠ – تعدد روافد القصيدة بنائيًا، باستعارة الصوت الآخر أو استدعائه؛ مما يمنح النص الجديد صفة تركيبية، تنعكس على بنائيته فنيًا؛ وعلى قراءته أو استقباله جماليًا، لأنها تدمج صوت الشاعر بالراوى وبالبطل أو شخصية الرمز أو القناع؛ وآليات المسرح والقصة بالشعر، والماضى بالحاضر والمستقبل، والتراث المحلى بالعربى والعالمى ... ، والواقعة التاريخية بهيئتها المعدلة وفضاء المخيلة ...

ويمكننا أن نضع مخططًا للطابع البنائى المركب لقصيدة الرمز الأسطورى المقنع، على الشكل الآتى :

* روافد البنية التركيبية لقصيدة الرمز الأسطورى المقنع



إن النوع الشعرى المتعدد فى هذه القصيدة، ليس إلزامياً أو حصرياً، لكنه ممكن ووارد، انسجاماً مع نقل إطار الرمز الأسطورى وزمنيته. كما أن الهيئات الممكنة للتعبير فى هذه القصيدة، تتركب مع استثمار الرمز كإشارة مختزلة، والأسطورة كفضاء قصصى له، والقناع كشكل صوتى أو أدائى غير مباشر .

أما على مستوى هوية المتكلم، فيحس القارئ بوجود ثلاثة أصوات متغلغلة على بعضها، أو مشققة ومتقشرة عنها : هى صوت الشاعر المقصى طواعية بأناه الرائية أو اللغوية، افساحاً لصوت راو يتقمصه، وينقل صوتاً ثالثاً هو صوت الشخصية الرمزية الأسطورية المقنعة. وسنرى أن ذلك يفرض على مستوى التلقى تقنعاً مقابلاً يقوم به المروى له، ليتمثل الرمز، ويستوعبه، ويعيد بناءه نصياً. وعلى مستوى المضمون، تنحل الرموز إلى حاضنة أو نشأة محلية تصدرها البيئة، وأخرى أكبر منها ذات نشأة شرقية (عربية أو إسلامية أو جغرافية)، وصولا إلى نوع ثالث من الرموز الإنسانية أو الكونية.

وفى آليات التعبير وإجراءات تحقق بنية النص، يركب الشاعر أجزاء نصه، من روافد نوعية ذات أصول أجناسية متعددة .

فالتقمص أو التمثل الشخصى للرمز يتم بطريقة مسرحية يعضدها انطاق الشخصية بما تقول، ويعضد هذا المنحى السردى وجود الوصف بمعناه الشعرى، أى توفر القصيدة على قطع أو كسر تسترسل فى توضيح الموقف الشعرى، والتذكير بنوع العمل، رغم استعانته بجوانب السرد المستعارة من القصة، كالتسميات؛ ووجهة النظر ، وغير ذلك .

وإذا كان الرمز مظهراً متعيناً بشكل سردى للأسطورة التى هى أصله أو منبعه، فإن القناع مظهر أشد قوة وتعييناً على صعيد آليات السرد، لا سيما صلة الصوت المتحدث بصوت الشاعر. ولكن ترابط الرمز والأسطورة والقناع، واستخدامها بتركيب وتداخل فى الشعر الحديث، يوجب التعريف بها أولاً بشكل منفصل، لرؤية ذلك الارتباط. فالرمز ذو معان متعددة فى المعجم التقليدى، لكن ما يهمنا هو تعريفه الأدبى من جهة دلالته. فهو «كل ما يحل محل شىء آخر فى الدلالة عليه، لا بطريق المطابقة

التامة، وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها»[1] . لكن الفهم الأدبى الحديث للرمز يربطه بالبنية النصية؛ فيرى أنه القانون الذى يدير القصيدة على ذلك النحو المحكم ... فيبرز فى شكل ذوات أو تجليات تظل تظهر وتختفى بصفة دورية عبر مجمل مراحل النص.[2] كما أن الرمز يغدو (جنسًا) تنضوى تحته أنواع تعبيرية عديدة، كالاستعارة والمجاز المرسل والكناية، وبذلك يتسع الرمز الأسطورى خاصة، ليتشخص فى الكلام العادى وفى الأحلام وفى مجموعة من الممارسات الطقسية[3] التى يكون الشعر أقرب إليها من سواه، بحكم آليات كتابته وممارسته.

ويمكن للشاعر أن يبدع فى استلال رموزه الأسطورية، ويطور بناءها؛ ويمنح النص قوة وتماسكًا وسعة فى الدلالة. لكنه يستطيع كذلك «أن يبتكر رموزه الخاصة أو الشخصية المتخيلة التى ماتلبث أن تصبح رموزًا»[4] .

ويمكن كذلك أن يقترن اسم شاعر برمز محدد يكثر من استخدامه أسطوريًا أو بشكل قناع دائم. وهذه أيضًا من خصوصيات الاستخدام الحديث للرموز .

أما الأسطورة فإن عنصر القص فيها أكثر وضوحًا بل هى «الشكل القصصى للرموز النمطية العليا»[5] . وهى رؤيا للكون والحياة، لذا أمعن شعراء الحداثة فى «تبنى الأساطير التى تنطوى جوهريًا على مقولة التجدد أو الولادة الثانية»[6] .

---

(١) مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٥٢ .

(٢) محمد لطفى اليوسفى: فى بنية الشعر .. ، ص ٣٨ و ٢٠ .

(٣) تتعدد المعانى الرمز وتتباين فى الحقول الإنسانية (بلاغة علم نفس – لغة ...) وكذلك فى الحقل الواحد – ينظر فى ذلك : الولى محمد، والصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى، ص ١٩٢ وما بعدها .
ويشير محرر كتاب (الأسطورة والرمز) إلى تداخل معنى الرمز مع معانى مصطلحات أخرى ينظر : جبرا إبراهيم جبرا» الأسطورة والرمز، ص ٥ .

(٤) خالد الكركى : الرموز التراثية ... ، ص ١٥٢ .

(٥) جبرا إبراهيم جبرا : الأسطورة والرمز، ص ٥ – ٦ .

(٦) يوسف اليوسف : الشعر العربى المعاصر، ص ٣٠ .

وتتميز الأسطورة إلى جانب سرديتها بأنها لا عقلانية، يحقق فيها الإنسان أقصى درجات خياله وحلمه وهواجسه، كما أنها عموماً مجهولة المؤلف، وموضوعها الدائم هو الكونى الأشمل من اليومى، أى ما اتصل خاصة بالمصائر والأصول والقضايا الكبرى .

أنها تجسيد للتوق الإنسانى من جهة، وشكله الخيالى المناسب من جهة أخرى، لذا تنطوى كلمة (أسطورة) فى السياق السائد «على التمجيد»(١) ويسند المعجم المدرسى إلى الأسطورة، بعد تقرير خرافيتها ومجهولية مؤلفها، وجانبها السردى، مهمة تفسيرية للأسرار التى لا يفهمها الإنسان.(٢)

وقد تنبه الشعراء والنقاد إلى أهمية الأسطورة فى البنية النصية، بعد استخدامها بشكل واسع فى العصر الحديث، وظهور مؤلفات متخصصة مهدت للمنبع الأسطورى المعروف. ومنها كتاب جيمس فريزر (الغصن الذهبى) فى اثنى عشر جزءاً، كدراسة فى السحر والدين، وتأكيده على تواتر الأساطير والطقوس فى ثقافات انسانية متباعدة، ثم تأكيد كارل يونغ على وجود اللاوعى الجمعى المحتفظ بالأنماط العليا أو الصور البدائية وراثياً، بحيث يظهر فى أحلام الأفراد وإبداعهم مجدداً، وبتنويعات ومظاهر رمزية: طبيعية وثقافية، فى مقدمتها : رمز الموت والميلاد والانبعاث ، ذات الهيمنة فى العقل البشرى(٣) .

وكذلك كتاب نورثروب فراى (تشريح النقد) الصادر عام ١٩٥٧ الذى عد الشعر جزءاً من المحاكاة الإنسانية الشاملة للطبيعة بوصفها عملية دوارة ، فتكون الكوميديا والرومانس والمأساة والهجاء، إزاحات من أشكال أسطورية مرتبطة على التوالى بالربيع والصيف والخريف والشتاء. بينما تتضمن القصيدة توتراً ورغبة يتدخلان فى كل من : الطقس والحلم، فالأول فعل توصيلى رمزى يحاكى الأفعال الإنسانية الكلية، أما الحلم

---

(١) وليم رايتر : الأسطورة والأدب ، ترجمة صبار سعدون ، ص ١٥ - ٢٠ .

(٢) ينظر مجدى وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، ص ٣٣٨ - ٣٣٩ .

وينظر لبيان صفتها التاريخية وارتباطها بتواريخ الآلهة فى الميثولوجيا الإغريقية : عبد الملك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب، ص ١٣ .

(٣) ينظر : حاتم الصكر ، تحليل النص الشعرى ، ص ٨٨ .

فهو الصراع بين الرغبة والواقع[١] .

أما كلود ليفى شتراوس فيرسى بدراسته البنيوية حول الأسطورة، فهمًا جديدًا يدعو إلى اكتشاف النظام الذى يحكمها من خلال دراسة بنائها الداخلى[٢] .

ويوسع رولان بارت مدى الأسطورة، فيذهب إلى أن «كل شىء يمكن أن يكون أسطورة ؛ فهى نمط من الكلام يحدده التاريخ وليس بالإمكان استيلادها من طبيعة الأشياء» فتغدو «بذلك نظام اتصال .. أى رسالة»[٣] .

وهذا التوسع البارتى للأسطورة يتيح لنا فى الشعر العربى الحديث، معاينة أنماط وتشكلات أسطورية متنوعة، وما دامت الأسطورة كمادة أولية تتم صياغتها بناء على متطلبات العصر، بل هى «الصوت التى يتحدث به العصر إلى نفسه»[٤] .

لكن معاينة الأسطورى فى الشعرى، يجدر أن تتم عبر الطريقة أو الكيفية، وليس بالمضمون فقط. فالأسطورة «لا تتحدد بموضوع الرسالة التى تحملها، بل بالطريقة التى تُلفظ بوساطتها هذه الرسالة»[٥] .

وعند هذه النقطة من بحثنا فى كيفيات تجلى الأسطورى وطرائق تمظهره فى الشعرى، لابد أن نصل إلى الضلع الثالث فى المثلث، وهو القناع .

---

(١) ينظر : حاتم الصكر ، تحليل النص الشعرى.. ، ص ٨٨ .

(٢) نفسه .

(٣) رولان بارت : أساطير ، ترجمة سيد عبد الخالق، ص ٣٣ – ٣٥ .

(٤) رايتر : الأسطورة والأدب، ص ١٥٦ .

(٥) بارت : أساطير ، ص ٣٣ – ٣٤ . ويؤكد ذلك رايتر أيضًا إذ يقول : «يكمن معنى الأسطورة ليس فى العناصر، بل فى الطريقة التى تتجمع بها . إن البنية هى الشىء المهم فى الموضوع» : الأسطورة والأدب، ص ١٥٨ . وذلك ما يذهب إليه ليفى شتراوس «فليس مضمون الأسطورة وهو ما يهمه، بل السياق الواردة فيه ، والعلاقات المنطقية التى تربط بين وحداتها» يراجع : يوسف حلاوى، والأسطورة فى الشعر العربى، ص ٢٢ .

فالتناص الرمزى – الأسطورى قناعيًا، يبدو أكثر ملاءمة للاستعانة التاريخية فى الشعر، مدخلاً إلى عالم الدراما الشعرية، على نحو ما صرح به البياتى فى حديثه عن تجربته الشعرية، وتبعه صلاح عبد الصبور[1] .

يعرف المعجم الأدبى القناع أو قناع المؤلف Persona بشكل خاص بأنه يدل أدبيًا على شخصية المتكلم الراوى فى العمل الأدبى، ويكون فى أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه. والأساس النفسى لهذا المفهوم هو أن المؤلف عندما يتكلم من خلال أثره الأدبى، يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة، ليس سوى مظهر من مظاهر شخصيته الكامنة[2] .

وتنشأ الدرامية فى أسلوب القناع من ذلك الحوار الصوتى الثلاثى الذى يتحقق فى القصيدة، عبر ابتعاد صوت الشاعر، زعم أنه خالق القناع، وتقدم صوت المتكلم أو صورة القناع الظاهرة على سطح النص، فيما نلمح صوتًا ثالثًا هو الراوى الضمنى الذى يدير الحديث أو يُنطق القناع ويجعله يلامس عصرنا .

وثمة ميزة أخرى للقناع، هى اعتماده ما هو رمزى – أسطورى، أو ارتفاعه بصورة القناع إلى تلك المرتبة. وهذه الوشيجة الأهم فى علاقة القناع بالرمز والأسطورة .

إن ميزة (التقمص) فى القناع، تتم عبر مجموعة من الخواص اللفظية التى قد تتطابق مع خواص الشاعر الحقيقية، ولكن ليس من الضرورى فى تلقينا للنص واستنتاج معناه «أن نعرف إن كانت تتطابق فى الواقع أو لا تتطابق»[3] .

إن اختفاء الشاعر وراء قناعه الذى ينتقيه بوعى مسبق، ويختفى خلفه بإتقان درامى من خلال تبادل الأصوات، يزيد الإطار الأسطورى قوة فى القصيدة المعتمدة على الرمز المقنع.

---

(١) ينظر : عبد الرضا على ، دراسات .. ، ص ١٣ .

(٢) يُنظر : مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، ص ٣٩٧ .

(٣) بشبندر : نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر ، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم ، ص ٣٦ – ٣٧ .

فالمتلقى يتعامل على مستوى التشكيل مع صوت واحد هو صوت الشخصية، وكما يحدث فى الاستعارة (حيث نواجه المشبه به فقط، فإننا نواجه فى القناع طرفًا واحداً هو الشخصية»(١). وهذا التفاعل الصوتى، وعلاقات الحضور - حضور الشخصية - والغياب - غياب صوت الشاعر - ثم إحالة ذلك للحاضر اللحظة الراهنة، يحيط المتلقى بجو من الأسطورة الخاصة، ويزيد كثافة الرسالة الشعرية بإدخالها فى دراما متوترة، ناشئة عن تعدد الأصوات؛ واستبدالها ؛ حتى أن القناع «مظهر لازدواج المرسل فى الرسالة الشعرية» وهو ازدواج ناشيء عن «توتر المسافة بين الوجه والقناع من جانب، واختلاف الملامح من سطح إلى آخر . وما ينشأ عن ذلك من تعدد وتداخل وتضارب فى الأصوات من جانب آخر ..»(٢) .

يتحصل لنا إذن عبر تحليل بنية القناع صوتيًا ورمزيًا ودراميًا، التعرف على مزاياه السردية.

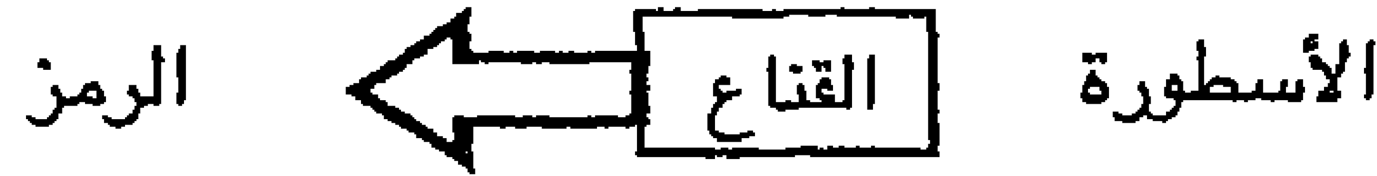
فالشاعر بعد أن يختار الشخصية، يجد لها الضمير السردى المناسب، فهى تتكلم بأناها، بينما يتخذ الشاعر موقعًا بعيداً عن قناعه، وتكون وجهة النظر كلها تعود إليه شخصيًا .

فالمتحدث بضمير المتكلم هو الشخصية، فيما يكتسب السرد الذاتى هنا سمة العائدية الدلالية الصريحة على الشاعر. وهنا لا تعود دلالة اسم الشخصية فقط، هى مفتاح البحث عن تطابقات بين الشخصية المقنعة والذات المتقنعة بها، بل تكون صورة القناع واصله، ودلالة الشخصية المقنعة فى القصيدة، وعلاقة الزمن الأسطورى بالزمن الحاضر ، هى مفاتيح القراءة الممكنة.

إن الأسطورة فى هذا المثلث، ستكون رافداً للرموز وتعيناتها الشكلية، والقناع هو الهيئة أو المظهر السردى لها داخل النص. فتتغير هيئة المثلث الشعرى لتغدو خطا

(١) ذلك هو رأى جابر عصفور فى القناع وكونه استعارة موسعة. نقلا عن : يوسف حلاوى : الأسطورة ..، ص ٦٢ .
(٢) صلاح فضل : أساليب الشعرية ....، ص ١٠٠ .

يغذى الرموز على هيئة قناع شعرى :



وإذا كان الشاعر بد شاكر السياب يذكر كأول من استخدم الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر استخدامًا حديثًا، وبرغم مالنا على استخدامه من ملاحظات، فإن البياتى هو من أول المتبهين إلى تقنية القناع والتعريف به مفهوميًا، وقد اهتم الباحثون بأقنعته التى غدت رموزًا أسطورية شخصية سواء استدعاها أم اختلقها.

وتطبيقًا لتوصلات هذا المبحث، اخترنا استقصاء الرموز الأسطورية المقنعة فى شعر واحد من أبرز شعراء مرحلة ما بعد الرواد، وهو الشاعر اليمنى عبد العزيز المقالح الذى يلفت النظر عند القراءة، بما يوليه من عناية خاصة للرمز الأسطورى المقنع، إذ لا يكاد يخلو واحد من دواوينه منذ إصداره الأول، من الاستعانة بالرموز هذا هو أول مبرر للتطبيق على شعر المقالح .

أما ثانى المبررات فهو كون المقالح من الجيل الذى أفاد شعريًا من رواد الحداثة العربية. لكنه خالفهم فى طرائق إنجاز تلك الحداثة، سواء بالتخفيف من المباشرة والتقريرية وبقايا الغنائية، أو من خلال تطوير التقنيات الأسلوبية المعروفة فى شعرهم، ومنها القناع، الذى لم يعد بسيطًا، يحيل إلى شخصية سطحية، ذات دلالة واضحة فى السياق التاريخى أو الأسطورى، بل راح - هذا الجيل التالى للرواد - يعدل ويحور فى جزئيات النموذج المستدعى، ويسبغ عليه كثيراً من هموم العصر وتداخلاته، فصار النموذج مركبًا معقداً متعدد الدلالات.

وثالث مبررات الوقوف عند شعر المقالح يستدعيه إيمان المقالح غير المحدود بالتجديد، وهو ما صرح به فى مقدمات دواوينه، وفى دراساته النقدية.

وإذا ما اعتبرنا المقدمات التى تسبق القصائد جزءًا مهمًا من عتبات القراءة وتأويل المقروء وتوجيه القراءة، فإن تلك المقدمات تصلح لمعاينة الوعى النظرى بالحداثة، وفى الموقف الشعرى أو الرؤية التى تنتج النصوص .

إن عتبة (المقدمة) تغدو بدورها نصاً، تنضاف طاقته الدلالية، ومفاتيح القراءة التى يمنحها للمتلقى، إلى طاقة النص الشعرى نفسه، ومستوياته المتاحة .

وهذه هى مقدمة ديوان المقالح (الخروج من دوائر الساعة السليمانية) مثال على إيمانه اللا محدود بالتجديد والتغيير، وأعدها من أهم ما كتب لدواوينه من مقدمات، ففيها دعوات صريحة منذ الأسطر الأولى للخروج والاختلاف، وابتكار وسائل تعبير وأساليب حياة تختلف عن المعهود والمألوف ، وهو يعطى لكلمة (الخروج) - الداخلة فى تركيب عنوان الديوان أيضًا - بُعداً فنيا إذ يقول :

«الخروج هذه عبارة شعرية استعارية تعنى مغادرة المألوف، والنزوع نحو التجديد، وهذا النزوع لا يكتفى بخلع الجلد ولا بتلوينه، ولكنه يصر على اختراق القشرة الخارجية للجسد، للوثوب إلى مناطق الإحساس وإحداث التغيير المنشود المتكامل»[1] .

ويزيد الأمر توضيحاً حين يسند إلى الكاتب والشاعر مهمة مغايرة للمهمة التى اضطلع بها فى بداية هذا القرن ، للحفاظ على المألوف وبعث الطمأنينة فى نفس القارئ... ، والمهمة الجديدة تتلخص فى :

«طرح بعض الأسئلة، وإلقاء بعض الشكوك التى تبعث القلق، وتوحى بأن كل شىء ليس على ما يرام، وأن فى الإمكان أبدع مما كان ... وفى التأكيد على أن التجديد لا يكون مقصوداً بحد ذاته، بل يعبر عن هذا القلق العام ، وعن النزوع الشامل نحو التغيير»[2] .

وفى المقتبسات الآنفة من المقدمة، تأكيد على ضرورة التجديد وحتميته، وعلى إسناد مهمة إثارة القلق والسؤال فى المتلقى بدل طمأنته، والتعبير فنيًا عن هذا القلق والتغيير، دون أن يكون التجديد هدفًا شكليًا بل وسيلة. ويتم هذا التشخيص عن وعى الشاعر بمهمة الشعر المعاصرة، وصلته بالمتلقى، ودوره فى التغيير.

---

(١) عبد العزيز المقالح : الخروج من دوائر الساعة السليمانية، المقدمة ص ٥ - ٦ .
(٢) نفسه : ص ٦ .

ولا غرابة من بعد ، أن يشير الشاعر فى المقدمة نفسها، إلى ما ينتظر التجديد من مظاهر الدهشة والرفض .

لكنه يعود ليؤكد أن الكاتب والشاعر المجددين يمتلكان «قدرة الكشف وإدراك المتغير، وكذلك الإمكانيات التعبيرية والصياغية لعكس تلك الرؤية التجديدية»[١] .

كما يربط ربطًا ذكيًا وعلميًا بين (الشكل الجديد والمعنى) الجديد، حيث يرى أن الشكل الجديد «يتشكل فى ثورة تشكيل المعنى الجديد»[٢] وهو ما يسمح بالبحث عن (إيقاع) العصر ووسائله الفنية الخاصة فى التعبير عن شخصيته المغايرة للتقليد، والمستجيبة لسمة المعاصرة.

وأعود إلى مبررات اختيار رموز المقالح المقنعة نموذجًا للتطبيق فى هذا المبحث، فأسمى رابع المبررات، وهو وعى المقالح بتقارب الأنواع الأدبية، وتجاوزها للحدود المرسومة أو المعهودة .

ويمكن أن أدلل على ذلك بمزجه فى أشعاره بين النثر والشعر فى نماذج سأشير إليها لاحقًا، وبين السرد الاخبارى المنثور والشعر الموزون، وكتابته لبعض الحواريات الشعرية القائمة على تعدد الأصوات، وكذلك إكثاره من الأقنعة واليوميات والرسائل وغيرها مما سيرد ذكره.

لكننى سأعود ثانية إلى مقدمة (الخروج..) وأنوه بإشارته الموجزة إلى ما يتأكد الآن فى نهاية هذا القرن من ملامح نوعية متبدلة «فالشعر ينسى نوعه، والقصة تنسى نوعها، والمسرح ينسى نوعه ....

---

(١) نفسه : ص ٧ .

(٢) نفسه :ص ٨ .

ويدأنا نقرأ عن القصيدة (النثر) وعن القصة (الشعر) وعن (المسراوية) .. لم تعد الأنواع الأدبية إذن تخضع لأنواعها، ولم تعد تخضع للمعايير المذهبية أو المعايير الفنية ..»[1] .

وهذا الاعتقاد بزاول هيمنة الأنواع المستقرة على الأعمال الأدبية، يعكس تكامل النظرة التجديدية، ورؤية التحديث لدى المقالح.

إن هذه الرؤية ترشح أعمال المقالح لتغدو نماذج درامية وسردية داخل أبنية الشعر، ما دام لا يرى تلازمًا بين النوع والعمل، وهيمنة لقوانين النوع المستقرة على أنماط أو تشكيلات العمل الأدبى .

وخامس المبررات، وهو ليس آخرها لكننى سأدعها لحيز التطبيق، هو نظرة المقالح الخاصة لاستخدام الرموز الأسطورية والأقنعة، مما عبر عنه نظريًا فى مؤلفاته ودراساته النقدية ومحاوراته المنشورة.

يقول في حديث له عن الرمز والصور الرامزة عند البردونى:

«يمثل الأداء الرمزى فى القصيدة العربية الحديثة ذروة الأسلوب الشعرى المعاصر . وبفضل هذا الأسلوب الرامز وصلت القصيدة إلى موقعها المتقدم، وتخلص الرائع والمتوهج فيها من وطأة المباشرة والتقريرية (التى تشكل) أخطر المنزلقات التى طالما وقع فيها الشعر وسقط فيها الشاعر»[2] .

وفى هذا المقتبس نحس اعتقاد المقالح بثقة ودراية، بأن الرمز وسيلة فنية للتخلص من المباشرة والتقريرية، أى من سطوة الغنائية فى الأداء الشعرى السائد، بل يذهب فى موضوع تالٍ إلى القول بأن اكتشاف الشاعر المعاصر لعالم الرمز قد فتح «أبوابًا للشعر لم تكن له من قبل، أو كانت له ولكن فى نطاق ضيق، ليس فى مجال المعنى والتركيب البنائى فحسب، بل فى عالم اللغة والتعبير ...[3]» .

---

(١) المقالح : الخروج من دوائر .. ، ص ٩ وأحسب أن ثمة خطأ طباعيًا ، والمقصود أن الأعمال الأدبية لم تعد تخضع لأنواعها .

(٢) المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص ٢٠٠ .

(٣) نفسه ص ٢٠١ .

ومع هذا الإيمان الجازم والحماسة للرمز، إلا أن المقالح يحذر من عدم استيعاب الشاعر الحديث عمق الرمز أو الأسطورة وبالتالى لا يجيد توظيفها، وربما جره ذلك إلى تعمد الغموض والإيغال فيه إلى أحد التعمية والإيهام، مما يقود إلى صعوبة التلقي وافتقاد الألفة بين الشعر الحديث والجمهور(١) .

ويعي الشاعر دلالات الرمز والقناع، فيربطهما بالتمثيل العصرى من جهة، وبالتأمل «الذى يصنعه الرمز المستخلص من العطاء الإنسانى عبر مسيرة الإنسانية بأكملها. واصطناع الشاعر الحديث للرمز إعطاه حق التجول فى البعد التاريخى للزمن، والبعد النفسي للفكر الضارب الجذور في تاريخ الإنسان، كما أعطاه .. قدرة تعبيرية وتأثيرية، ورؤية أوسع شمولاً وأبعد عمقًا»(٢) .

وهذا التشخيص المهم لجوانب الاستخدام الرمزى الأسطورى ودوافعه، ترينا فهم الشاعر المتقدم لهذا الأسلوب ، فهو يربطه بالتأمل، وبالإنسانية، وبالبعد التاريخى للزمن، إلا أنه يضيف إليه بعداً نفسيًا، وآخر تعبيريًا وتأثيراً، وفى مكان آخر يؤكد رفضه للاستخدام العرقى أو الطائفى للشخصيات الرمزية، لا سيما اليمنية منها «أسطورية كانت أو حقيقة»(٣) .

وسنلاحظ أن ثمة ذرائع ومبررات أخرى، تندرج فى أبنية النصوص، وفى اعتماد الرمز الأسطورى والقناع؛ كأساليب بنائية، لا مجرد ملصقات؛ هى التى حفزت على اختيار قصائد المقالح نموذجًا لإبراز مظاهر السرد والنزوع القصصى فى الشعر العربى الحديث .

سنعود مرة أخرى للتأكيد على أن الشاعر يتميز عن المؤرخ «بتأكيد الاحساس والمشاعر والعاطفة والذوق والروح»(٤) مؤكدين كذلك على أن مساحة السرد فى القصائد هى مساحات إضافية مجتلبة من نوع مجاور، فهى خاضعة لما فى الشعر من

---

(١) عن رياض القرشى ، النقد الأدبى البحث فى اليمن ، ص ٢٣١ .

(٢) عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص ١٥٠ .

(٣) عبد العزيز المتقالح الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل هامش ص ٥٤ .

(٤) رياض القرشي : النقد الأدبى ...، ص ١٥٢

اشتراطات، وليست سردية خالصة، لأن ذلك ينفى عنها صفة الشعر ابتداءً .

وعلى هذا الأساس سنعاين رموز المقالح لنجد أنه أول شاعر يمنى استخدام الأسطورة.(١) ، والأهم من ذلك عندى إن أغلب رموزه الأسطورية كانت يمنية، رغم تأكيد بعدها القومى والإنسانى، ورموز المقالح - كما تقول يمنى العيد - توقظ الذاكرة على تاريخ يمنى عريق فى المقاومة وصنع الحضارة وعلى تراث من المثل والعادات والتقاليد»(٢) .

وقد شجع الباحثين على هذا الاستنتاج، ما فى شعر المقالح من إشارات واضحة فى دواوينه، بدءاً من عناوينها، فى مجال استثمار الرمز الأسطورى اليمنى، سواء أجاء عبر الشخصيات مثل عودة (وضاح اليمن) و(الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل) و(رسائل إلى سيف بن ذى يزن)، أم فى نقل الرموز الأسطورية إلى فضاء يمنى مثل :

(هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادى)، وكذا فى الاشارات المكانية المستدعاة بدلالاتها التاريخية، مثل (لابد من صنعاء) و(مأرب يتكلم) أو الإيحاءات المحلية مثل (الخروج من دوائر الساعة السليمانية)، فضلا عن عناوين قصائد كثرية؛ أحالت إلى رموز يمنية: تاريخية أو مكانية ؛ أو إفادات من ممارسات وطقوس يمانية.

ولكن ذلك لا يعنى اقتصار المقالح على هذا النوع من الرموز الأسطورية أو الأقنعة الخاصة بتاريخ اليمن، فقد رصد الدارسون فى شعره أكثر من نوع من هذه الرموز بحسب مضامينها أو جذورها، ومنها : الرموز العربية الإسلامية، والرموز الإنسانية - العالمية .

ويقسم بعض الباحثين تلك الرموز بحسب المجالات التى تنتمى إليها، فيضعها فى

---

(١) محمد الشرفى : المقالح شاعر الحزن والثورة ، ضمن كتاب (عبد العزيز المقالح - إضاءات نقدية) ص ٢١٨ . ويقول الدكتور عز الدين إسماعيل : إن المقالح من أكثر الشعراء المعاصرين فى اليمن إدراكًا لطبيعة القصيدة الجديدة من حيث الشكل والمبنى فضلا عن رؤيته الفنية الواقعية الواضحة - الشعر المعاصرون فى اليمن ، ص ٢٣٧

(٢) يمنى العيد : شعر المقالح مرجعيته وشعريته ، ضمن كتاب (النص المفتوح) ، ص ١٥ . وذلك الارتبا الشديد باليمن، يوسف سامى اليوسف فى دراسته : الينبوع بين النطق والصمت، ضمن كتاب (الحداثة المتوازنة) ، ص ٣٢ - ٣٣ . ويؤكده أيضًا خالد الكركى : الرموز التراثية ...، ص ٨٠

حقول نوعية كالآتى :

رموز تاريخية – رموز دينية – رموز أدبية.

لكننى سأتجاوز هذه التقسيمات أتفحص سعة الرمز نفسه أيا كان مصدره أو مرجعه، وأتابع تشكله القناعى، وموقع الشاعر من هذه التقنية الأسلوبية، ومدى قرب صوته أو بعده من قناعه .

وسوف نتوقف مطولاً عند نماذج محددة من رموز المقالح المقنعة بسبب كثرة ورودها عنده، وإطالته معالجتها وإبرازها، متجاوزين إحصاء أو استعراض الرموز الأخرى لكثرتها(١) .

والنماذج المختارة هى : وضاح اليمن وسيف بن ذى يزن وعلى بن الفضل ومالك بن الريب وابن زريق البغدادى .

وأولى ملاحظاتنا هى أن الرموز الخمسة لهولاء الأعلام تتضمن ثلاثة شعراء ارتبطت حياتهم وقصائدهم بمآسى صارخة ، انتهى وجودهم قتلى أو غرباء خارج أوطانهم . بينما تنتمى شخصيتا (سيف وابن الفضل) إلى التاريخ اليمنى والذاكرة الشعبية كبطلين حاربا من أجل وطنهما. فاختيار هذه النماذج إذن سيرينا اختلاط مشاعر الغربة والآسى والوطنية معًا فى رؤية الشاعر؛ وهو يصنع رموزه الأسطورية المقنعة، ويجعلها فى مقدمة أعماله عبر تسمية دواوينه بأسمائها، أو يجعلها ذات مركز بؤرى فى الديوان تشع على أطرافه ، وتصنع جوًا أسطوريًا شاملاً .

ونلاحظ أن هذه الشخصيات معروفة تاريخيًا، لكن الشاعر يرفعها إلى مصاف الأساطير، عبر انتزاعها من سياقها الزمنى والحدثى معًا؛ ليصنع لها سياقًا جديداً من خلال الشعر .

وتتميز قصائده الرمزية المقنعة عن هذه الشخصيات الخمس، بأنها قصائد

---

(١) أشير بوجه خاص إلى رموز غيلان الدمشقى وسفيان الصنعاني وعمارة اليمنى؛ ومن الأنبياء نوح وأيوب ويوسف والمسيح، ومن الشعراء : امرؤ القيس والمتنبى والمعرى وعبد يغوث، ومن الأعلام الأخرى : هابيل وعلى ابن أبى طالب وسليمان الحلبى، ومن الرموز العالمية : عوليس وبنلوب وسيزيف وبجماليون وبروميثيوس ودون كيشوت ...

تركيبية، نستطيع أن نجرى عليها ما أثبتناه فى مطلع هذا المبحث حول تركيبية القصيدة الرمزية. فهنا نجد تداخلاً بين صوت الشاعر وصوت الشخصية ، وتنوعًا فى أساليب العرض، يتراوح بين القناع الخالص أو خلطه بالوصف الخارجى. وكذلك اختلاط الرمز بالقناع والأسطورة، وتداخل التاريخ بوقائعه المعروفة التى يستثمرها الشاعر، والتعديلات التى يجريها على الوقائع والشخصيات لتنسحب إلى عصرنا وهمومه القائمة .

وسنلاحظ أن بعض هذه القصائد يتداخل فيها الشعر الحر والعمودى؛ والأبيات التى يعارض فيها قصائد معروفة لهؤلاء الشعراء، ويستفيد من تقنيات المسرح والقصة من حيث الحوار والوصف وزوايا النظر وتتابع الأفعال، وينفذ خطط السرد من حيث التقديم والتوقف وغير ذلك .

لكنه على مستوى مرجعية الرموز يتحدد فى التراث اليمنى والعربى، إلا أنه يمنح تجارب رموزه المقنعة دلالات إنسانية كما سنرى؛ حين يجعل محنتهم إنسانية كونية أكثر منها محلية، لأنها تتصل أحيانًا باختيارات الشعراء وتجاربهم فى الحياة والمواطنة والغربة.

وأولى هذه القصائد هى (عودة وضاح اليمن) ذلك الشاعر الذى خصه المقالح بدراسة مطولة فى كتابه النقدى المهم (الشعر بين الرؤيا والتشكيل) مشيرًا إلى ما أثارت أخبار وضاح من جدل بين النقاد القدامى ، معتمدًا رواية (الأغانى) حول نسبة وعروبته ووجوده الذى يشكك به المعاصرين، كطه حسين، وحول وجود حبيبته (روضة) وحادثة - أو أسطورة ٠- حبه لأم البنين زوجة الخليفة الوليد بن عبد الملك، حيث انتهى بسببها نهاية مأساوية، للخيال فيها نصيب وافر؛ حيث يوضع فى صندوق ويلقى حيًا وهو بداخله إلى حفرة مجهولة المكان. كما يعالج المقالح فى دراسته تلك وجود وضاح اليمن رمزًا شعريًا فى الأعمال الإبداعية، كما فى شخصيته من إثراء فنى وحضور تراثى، ويعرض رمز وضاح فى شعر البياتى وأدونيس وسليمان العيسى، ويفسر وجود وضاح فى أشعارهم كرمز للحب، أو للإنسان العربى، والشعب أو القوة الموضوعة فى

صندوق ملقى في بئر التخلف[1] .

ويهمنى أن أجتزئ من الدراسة قول الشاعر بصدد استخدام الرمز الأسطورى: «إن الشاعر الفذ هو الذى يستخدم الأسطورة أو الشخصية التراثية أو القناع التاريخى، كعنصر جديد يضاف إلى عناصر القصيدة السالفة الذكر، وهى الموسيقى والصورة واللغة. ولأنه يدمج الأسطورة فى القصيدة ويجعلها جزءًا من هذه العناصر، كما أنه يعطيها من الإيحاء ومن الأداء الفنى مالم تكن العناصر الأخرى قادرة على أن تعطيه مجتمعة»[2] .

وفى هذه الفقرات يلخص المقالح رؤيته للاستخدام النموذجى للرمز والقناع والأسطورة تراثًا أو تاريخًا. فهى تدخل بنائيًا لا مضمونيًا، وكعنصر من عناصر القصيدة الأخرى؛ مندمجة فيها ومكملة لها؛ كما أن الشاعر يبث فيها الإيحاءات والدلالات الجديدة؛ ويقدمها بأداء فنى خاص ومعبر وهذا ما يريده حين يستخدم هو بدوره رمزًا أو قناعًا .

وفى قصيدته عن وضاح اختار نقطة سردية مهمة فى أسطورة هذا الشاعر أو قصته الخيالية التى اكسبها التاريخ الأدبى واقعية وحديثة ممكنة. فيقدم لقصيدته (عودة وضاح اليمن)[3] بعبارة نثرية مقوسة، دلالة على أنه خبر مقتطع من رواية. تقول العبارة: (عاد وضاح من غربته، لكى يرى حبيبته «روضة» فإذا هو يفاجأ بها مجنونة) .

كما تنتهى القصيدة بتاريخ ذى دلالة هو عام ١٩٧٣ حيث كان فى سجن القلعة

---

(١) تراجع دراسة المقالح : معركة بين الأدباء المعاصرين حول وضاح أيمن ، فى كتابه : الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، ص ١٣١ – ١٦٣ .

(٢) نفسه : ص ١٥٩ .

(٣) قصيدة (عودة وضاح اليمن) ، أولى قصائد الديوان المسمى بها، وهى فى (ديوان عبد العزيز المقالح) ص ٥٢٩ – ٥٣٥) . ولن أحيل إلى ما اجتزئ منه لاحقًا ، مكتفيًا بهذا الهامش .

بصنعاء عدد من الشعراء اليمنيين[1] . ولابد من مراعاة سياق الزمن الذى أرخ به الشاعر قصيدته، وعنوانها الذى يحدد نقطة السرد فى النص. فهى تبدأ بعودة الشاعر مرة أخرى إلى حبيبته، متلهفًا للقائها، لكن المفاجأة المتحققة ب (إذ) الفجائية، تجعله يلتقى حبيبته وقد أصابها الجذام. فالدراما أو التوتر الحدثى الصراعى يتحقق فى (عودة) وضاح إلى وطنه، ولك يفترض عودة من فراق أو (غربة) ، ثم انتظار لقاء حبيبته، وأخيراً مفاجأته بها مجذومة.

وسرعان ما تذهب التأويلات إلى أن «القصيدة (حلولية)، وإن الشاعر اكتسب وجه سلفه (وضاح)»[2]. وقد يشجع على هذا التفسير الحلولى، وافتراض أن الحبيبة هى صنعاء أو اليمن، وأن وضاح قناع للشاعر، ما قدم به المقالح ديوانه من شعر الشهيد محمد الزبيرى، حيث يذكر الوطن كاختيار وحيد للشاعر :

وما الدنيا سوى وطنى، إذا لم ... أجده، لم أجد فيها نصيبا
ولو أنى حللتُ ربوع نجمٍ ... هممتُ به إلى الوطن الوثوبا

وإذ يأتى هذان البيتان قبل القصيدة مباشرة، فإنما يضيفان للغربة والعودة إلى الوطن سنداً أو موجهًا قرائيًا قويًا .

والقصيدة كلها قصيدة (قناع) خالص صاف، فقد ابتعد الشاعر عن وضاح صوتًا وأفكاراً، وجلعه ينطق بما رآه وأحس به، وهو يرى حبيبته مجذومة.

وقد أفلح المقالح فى أن يحافظ على ما يسميه إحسان عباس «رقة القشرة الدرامية) أو رقة الحاجز بين الأصل والقناع[3] دون أن يخترقها بحضوره، رغم أنه استغل القناع ليطرح هموم وطنه كما سنرى .

(١) على الخليل : عودة وضاح اليمن – إضافة جديدة ، ضمن كتاب : عبد العزيز المقالح – إضاءات نقدية ، ص ١٥٦ .

(٢) جليل كمال الدين : عودة وضاح اليمن، ضمن كتاب : النص المفتوح، ص ١٥٨ .

(٣) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر، ص ١٦٠ .

والقصيدة مدورة، تتكون من تسعة مقاطع تنتهي بقافية الميم، وكأنها فاصلة لانتقالة حديثة أو حوارية، فيتحدث وضاح في هذه المقاطع، وينقل للقارئ صوت حبيبته (روضة) وهي تحاوره، أما حركاتها وانفعالاتها، فيضعها الشاعر بين مقطع ومقطع داخل قوسين، وكأن ينفذ عملاً مسرحيًا تتقوص فيه المشاهدات والملاحظات والحركات، تمهيداً للحوار.

وقد أفلح الشاعر في استكمال درامية قصيدته القناعية هذه واشتباكها الصوتي والحدثي والبنائي المدور، فاستثمر الاستبطان استثماراً مدهشاً، لكي ينقل لنا أصواتاً أخرى يحاورها وينطقها بما يريد .

وسرعان ما تنكشف عبر تداعيات (روضة) الأمكنة اليمانية بل الصنعانية، مثل جبل (عينان) و(الطويل) و(غمدان) و(بلقيس) .

وسيرينا هذا النص المقتطع من القصيدة جوها البنائي العام :

(أتساءل أين الطريق إليها، فاسمعها تتكلم) :

– من أنت ؟ ما تبتغي من فتاة عجوز بلا زاد، أسلمها قومها للمجاعة والموت، باعوا ضفائرها للظلام حبالاً وناموا على عتبات المواعيد يقتسمون كؤوس المهانة في الحلم، يخصتمون على القيد، يحتطبون بوادي الثعابين يستمطرون الإله العقيم.

لقد وصل الشاعر عبر قناع وضاح إلى قناع آخر افلح في استنطاقه وإجرائه داخل النص، وهو قناع (روضة)، معطيًا إياها سمات حبيبة وضاح التي تغار عليه من بعده عنها وانشغاله بأم البنين، واعطاها سمات الانتظار الأسطورية التي تذكرنا بانتظار بنلوب عودة عوليس من أسفاره. ولكن عوليس اليمني يخيب ظنه إذ يجد حبيبته .فتاة عجوزًا بلازاد) وقد تركها أهلها للمجاعة وباعوا جمالها للظلام. وهذا القناع المضاعف زاد من تركيبة البنية في النص؛ إضافة إلى التدوير الذي هو عبارة عن استمرارية وزنية وزمنية بلا توقف، مما يضيف طولاً وعمقًا للنص، وكذا اختلاط تفعيلتي فاعلن وفعلن على مدى القصيدة.

لقد جاء تركيب القناع هنا من روافد عدة نلخصها كالآتى :

• صوت الشاعر	• واقعة تاريخية	• التدوير (بيتياً)	• رمز	• حوار	• الزمن الماضي
• صوت وضاح	• واقعة شعرية	• مزج التفعيلة	• أسطورة	• استبطان	• الزمن الحاضر
• صوت روضة	• واقعة أسطورية	فاعلن فعلن	• قناع	• تداعيات	• زمن الكتابة
• صوت صنعاء	• واقعة معاصرة	• قافية مقطعية			

ونلاحظ أن المقالح اكتفى، على صعيد التناص، بالواقعة الوضاحية وإطارها العام دون استعانات شعرية من نصوصه.

وإذ نأتى إلى قصيدته الأطول والأهم (رسائل إلى سيف بن ذى يزن) من ديوانه الذى يحمل اسم القصيدة نفسها، فسنجد تنوعًا فى أساليب السرد الرمزى المقنع، فالشاعر يعتمد تقنية الرسائل الموجهة إلى سيف بن ذى يزن، ثم يلجأ إلى أسلوب اليوميات التى ينسبها قناعياً إلى سيف ، وأخيراً يفترض مشهداً حوارياً بين سيف وأبى الهول. بذا تتدرج نصوص القصيدة السيفية هذه كما يلى :

– خمس رسائل إلى سيف من الشاعر .

– رسالة جوابية مجهولة المصدر .

– ثلاث يوميات لسيف فى بلاد الروم.

– خمس يوميات لسيف فى بلاد الفرس .

– يومية بلا تاريخ .

– يومية ناقصة.

– يومية أخيرة.

– سيف في حوار مع أبي الهول .

فالنصوص السيفية إذن ليست أقنعة كاملة، بل هي تنويع لعدة أنماط من السرد الذاتي، عبر الرسائل واليوميات والمذكرات والحوار.

ونلاحظ أولاً أن سيف بن ذي يزن أكثر الأعلام التاريخية استدعاء في الشعر اليمني «حيث يعد معادلاً لكل يمني مهاجر غائب في المنفى»(1).

والأهم من ذلك أن الشاعر نفسه يقول بعد سنوات من نشر ديوانه هذا : «من خلال سيف بن ذي يزن – الرمز والقناع – قدمت في هذا الديوان أطيافًا من حزن جيلنا»(2) .

ويهمني في ذلك تصريح المقالح بأن سيف كان (رمزًا وقناعًا) ، فهو إذن يستدعيه من إطاره الأسطوري التراثي، وما يحف به من أخبار ومغامرات وبطولات، ثم يجرد منه رمزاً، تترشح فيه وتتقطر مزايا محددة، يجدها صالحة للبث في رسالة شعرية معاصرة، حتى لنقول مع عز الدين إسماعيل «إن المقالح يصور من خلال هذه الرسائل واليوميات واقع بلاده تسجيلاً فنيًا مثيراً، .. والأصح أن يقال إنه كان يستبطن هذا الواقع ويعانيه ويعايشه في ضميره .. وعند ذاك يلوذ بسيف بن ذي يزن البطل، التاريخ، الأسطورة، ويستدعيه..»(3) .

لقد أجرى المقالح تعديلا هائلا على الأسطورة السيفية، مستفيداً من كسر كثيرة وتفاصيل اندرجت فيها ، لكنه نقلها استراتيجيًا، ومنذ بداية رسائله، إلى الحاضر ،

(1) أحمد قاسم الزمر : ظواهر أسلوبية ، ص ١٥٠ .

(2) عبد العزيز المقالح : عن الشعر واليمن – مقدمة – ديوان عبد العزيز المقالح ، ص ١١ .

(3) عز الدين إسماعيل : من الكلاسيكية الجديدة إلى الواقعية، ضمن كتاب اضاءات نقدية ، ص ٦٨ ، ٦٩ .

حيث يتحدث فيها بضمير الجماعة :

سفحنا عند ظل الدهر تحت قيودنا ألفا

ونصف الألف

من أعوامنا العجفا

وأنت مشرد

وبلادنا تدعوك (واسيفا)

أتستجدى لها فى الغربة والأمطار؟(١)

ثم يعرض (الموضوع) ويلحقه بتوابع كثيرة:

[استطراد - ملحوظة - عتاب - تعليق - هامش - ختام]

كما ينهى الرسائل التى تضج الشكوى وطلب العودة، برسالة جوابية مجهولة المصدر أو الكاتب، تلخص اليأس والحزن كله، إذ تقول فى مطلعها :

لا تنتظر

لا تنتظر

لن تمطر السماء أبطالاً

وسيف فى بادية العراق يحتضر

سيفه جريح

وصوته ذبيح

---

(١) رسائل إلى سيف بن ذى يزن ، فى مفتتح الديوان الذى يحمل اسمها. يُراجع : ديوان عبد العزيز المقالح ، ص ٢٧٧ - ٣٦٥ . وسأكتفى بهذه الإحالة عند الاستشهاد بالنصوص .

أما يوميات سيف فى بلاد الروم وفى بلاد الفرس، فهى مرتبطة بأحداث اليمن مباشرة، عبر الملاحظة التمهيدية التى صدر بها الشاعر هذه اليوميات، إذ قال أنه عثر عليها بعد أحداث آب (أغسطس) ٦٨ المحزنة فى صنعاء، وهى مؤرخة بتواريخ تعود إلى أيام ما قبل ثورة سبتمبر الجمهورية عام ٦٢، وربما كان فى هذا التاريخ تعمية أو غموض متعمد .. واليوميات كلها أقنعة خالصة. فقد تدرج فيها الشاعر من خطاب سيف عبر (الرسائل) إلى الدخول فى أعماقه، وإنطاقه بقناع مبتكر من خلال أسلوب (اليوميات) المسرودة سرداً ذاتياً بضمير المتكلم.

أما حوار سيف مع أبى الهول فهو قناع شفاف، يتحدث فيه الشاعر مع تمثال أبى الهول الصامت عبر التاريخ، وهو شكوى مرة من (سيف) المغترب، وعرض لجراح بلده التى لا تقل عن تهشيم أنف أبى الهول بفعل الزمن والأحداث :

تهشم أنفك يوماً
ووجهى تهشم، لا أنف لى منذ تاهت خطاى
وأبكى إذا ما ذكرتُ هواكَ
وتبكى إذا ما ذكرت هوايَ
وتحملنا رحلة الدمع عبر السنين.

هنا أيضاً، أفلح المقالح، فى توسط قناع ثالث بينه وبين أبى الهول. وهو قناع الوطن الجريح، رغم أن الشاعر سارع ليتذكر إخاء مصر واليمن فى مساندة المصريين لثوار اليمن، وما فعله سيف من قبل فى رحلته إلى الحبشة لإخراج كتاب النيل من أسره. هل كان من سيف هو الشاعر نفسه؟ أم أنه رمز المخلص وقناع الغربة والحنين؟ أهو عوليس المفقود، وفى اليمن (بنلوب) تنتظر عودته بعد أن يحطم فكرة المنفى؟[1] .

(١) يُنظر : خالد الكركى، الرموز التراقية ... ، ص ٨٤ .

لقد اعتبر خالد الكركى رمز سيف لدى المقالح (قناعًا ومرآة) فيها من الوضوح ما يكفى لتحديد ما أراده بتوظيف هذه الشخصية[1] .

إننا إذ نقوم بقراءة كيفيات تقنيع الرمز الأسطورى وتعديل هيئته، فإن علينا أن نخلق بالمقابل قناعًا يتضح فيه الراوى الضمنى وعلاقتهما بالشخصية المقنعة. فالمقالح لا يخفى عدم ارتياحه لإسباغ الضعف على سيف وطلبه النجدة من الفرس والروم ضد الغزو الحبشى، بل يرى أن سيف توجه فعلاً لتلك البلاد طلبًا للعون من أبناء وطنه المهاجرين هناك . وهذا الحوار مع المرجع وتنقيته وتعديله سرديًا، من العوامل التى منحت القصائد هذا الوهج الدرامى والحدثى .

يلاحظ بشبندر إننا علينا - كالشاعر - «أن نبتكر قناعًا يتيح لنا أولاً أن نتلقى النص كمتلقية المقصود.. وأن نكون قراء مثاليين تجاوزًا لقناع القارئ المخاطب الظاهر فى الكلام، أى الشخص الذى يتحدث إليه المتكلم. وهذا القارئ المثالى هو الذى سيدرك بنيات النص والستراتيجيات التى تعمل فيه»[2] .

وبهذا المقياس نستطيع إدراك رموز المقالح المقنعة التى تحمل انحيازًا واضحًا للمستقبل وإدانة صريحة للواقع بضعفه وتمزقه وهوانه. وأي قارئ (مثالى) لا مخاطب عادى، سيدرك تمامًا .

وإذا ما تأملنا النص المختار الثالث وهو (الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل)[3] وهو نص أخذ الديوان كله اسمه عنوانًا له ، دليلاً على أهميته فى وعى الشاعر، فسنجد أن القناع المصرى مصريح به منذ العنوان.

فالشاعر يستعيد سيف هذا الثائر اليماني الذى استطاع فى أواخر القرن الثالث الهجرى أن يؤسس فى اليمن دولة الوحدة الوطنية والعدل الاجتماعى ..

(١) يُنظر نفسه ، ص٨١ - ٨٢ .

(٢) بشندر : نظرية الأدب ... و ص ٤٠ .

(٣) الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل) فى الديوان الذى يحمل الاسم نفسه ، ص ٤٦ - ٥٤ . ولن أحيل عند الاختيار الاستشهادات إلى الصفحات .

وقد حاول مؤرخو الإقطاع والإمامات أن يشوهوا تاريخ ذلك الثائر لا .. كما يقول في الهامش الذي ختم به قصيدته .

ولكن الشاعر يمنحنا فرصة قراءة مختلفة، فهو لا يعدنا بقناع تقليدي، بل ينجز مشروعه الفني الجديد القائم على المغايرة وهجر المباشرة والتقريرية؛ فيصرح لقارئه، بأنه لجأ إلى الكتابة بهذا السيف، كالكتابة بدم الخوارج في نص آخر[1] ؛ تهيئ القارئ لاستكمال البناء الأسطوري للقناع. فالكتابة كلها – كفعل – سوف تنجز عبر سيف هذا الثائر، والإطار الأسطوري يقويه ويعضده التناص هنا، فالمقالح يكثر في دوواينه من مثل هذه الاقترابات الصريحة، أي التي تنبه القارئ إلى أن ما يكتب له ليس إلا أجزاء من معاناة الاقتراب من موضوعه. مثل قصائده الأخيرة (فصول من كتاب الموت) و(من مواقف سفيان الصنعاني) و(ورقة من كتاب الأندلسي) و(على قبر غيلان الدمشقي)[2] .

ولا يخفى على القارئ المعنى الثوري الواضح وراء استخدام قناع علي بن الفضل، فالسيف إشارة واضحة للثورة والرفض، وصفة علي بن الفضل المقدمة على اسمه؛ هي تعريف بهويته (الثائر) .

ثم يأتي تقسيم النص إلى رقاع (جمع رقعة) احتفاظاً بشكل الكتابة القديمة. وهي خمس رقاع تتوالى، دون انتقال أو تطوير حدثي. بل هي تستمر افقياً في استنطاق وانطاق القناع في تناص مباشر معه، لأن المسافة بين الأصل والصورة/ الوجه والقناع/ الشاعر المعاصر والثائر القديم / ليست بعيدة، لذا تظل لواعج ابن الفضل صريحة وحادة :

---

(١) قصيدة (محاولة للكتابة بدم الخوارج) في ديوان المقالح : الخروج من دوائر الساعة السليمانية ، ص ٩١ .

(٢) القصائد كلها من ديوان (ابجدية الروح) ، ص ٧٣ ، ١٠٦ ، ١٨١ ، ٢٠٠ على التوالي وقريب منها : مفاتيح إلى ثكنات الروح ، وجدراية للفصول الأربعة، وبالقرب من نخلة الله ... في الديوان نفسه : وقصيدته المهمة قراءة في أوراق الجسد العائد من الموت، في ديوانه (أوراق الجسد العائد من الموت) ، ص٥ ، وغيرها كثير مما يصلح للاستشهاد على مؤاخاة فعل الكتابة بالقناع أو الموضوع .

خذى السيف من جوعنا واكتبى

فالكتابة بالسيف باب إلى الخبز ..

وبناء على هذه الفرضية التى تبوح بها للقارئ أسطر الرقعة الأولى، تستمر تداعيات ابن الفضل، التى لا تخرج عن دائرة الجوع والثورة ولكن بأفق انسانى ينتصر للضعف والعدالة المفتقدة، ويمجد ثوار الهامش الذين يرفضهم المتن الرسمى للتاريخ، من زنج وقرامطة وسواهم، فى قراءة طبقية جديدة للتاريخ العربى، وما فيه من صراع بين الأسياد والاتباع .

لقد عالج المقالح من خلال هذا القناع، مشكلات عصره التى يشكل الاستغلال والحرمان أساسها وجوهرها، وألهمته تقنية القناع والسرد الكامن فيه ؛ أن يبتعد قليلاً عن المباشرة والتقريرية، ليقول ما يريد بفنية عالية ومعادل سردى.

ومن نماذج الشعراء المعذبين غربة وموتًا، يختار المقالح مالك بن الريب وابن زريق البغدادى ليدخل معهما فى تناص من النوع الذى ينجزه فى قصائده، أى الذى يظل فيه على مبعدة من رمزه القناعى كموضوع، مسميا اقترابه منه، بتواضع، ووضوح ينبه القارئ إلى المتن الأصلى، وكأنه يستعين فى عناوينه بما يشبه كورس الكاتب المسرحى بريخت الذى ينبه مشاهديه إلى أن عمله تمثيل وليس حقيقة، وإنه اعادة تقديم للأساطير أو الحبكات أو القصص، ليمنع اندماج المشاهد تماهيًا بالعمل، ولكى يشتق منه الدرس الذى يريد توصيله. ولكن معاينة اقنعة المقالح قرائيًا، تقوى بهذا الاقتراب التناصى الحذر، فما سيقرأ المتلقى ليس إلا (تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب) أو (هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادى) فالتقاسيم والهوامش فروع من القيثارة والتغريبة، وهذان النصان يريدان أن يكونا إضافات وتنويعات، فالقارئ ملزم باستحضار النصين الأولين ليغدو نصا المقالح فرعين معاصرين .

وسنبدأ بـ (هوامش يمانية ..) التى تتوزع على أربعة مقاطع عمودية تعارض قصيدة ابن زريق البغدادى (من شعراء العصر العباسى الثانى) ومطلعها :

لا تعذليه، فإن العذل يوجعهُ   قد قلتِ حقًا ولكن ليس يسمعُهُ

وهى واحدته التى لم تعرف له سواها[١] .. وسبب كتابتها واضح فى المقتبس الذى مهد به المقالح للقصيدة، ويلى كل مقطع عمودى، مقطع حر بانتظام. يقول التمهيد :

«ترك ابن زريق بغداد، وترك فيها زوجته التى أحبها كثيراً، وفى النهاية مات ابن زريق كمداً فى الغربة، وعند وسادته عثروا على قصيدته التى يتحرق فيها شوقًا إلى الحبيبة التى اضطر إلى هجرتها تحت وطأة الفقر و ......»[٢] .

وفى ظنى أن النقاط الأخيرة المتروكة فى نهاية المقتبس، تخفى موقفًا سرديًا واضحًا، يريد استثمار مأساة المتن البغدادى (العائد إلى ابن زريق) ليكتب على هوامشه لواعج يمنية معاصرة. فالتناص هنا جغرافي أولاً : بغدادى / يمانى . وزمانى : عباسى / معاصر. وسيظل هذا الانقسام يسم النص سواء بمقابلة كل مقطع عمودى بآخر حر، أو بالمقابلة بين الماضى كزمن للذكرى والحياة، والحاضر كزمن للحزن والموت .

ولعل مأساة مالك بن الريب ذات شبه بمصير ابن زريق؛ فمالك يموت هو الآخر فى أرض غريبة، ويترك قصيدة يتيمة تروى بعد موته، بينما يغادره رفاقه المقاتلون تاركيه لمصيره، وعند عودتهم وجدوه قد كتب قصيدته اليتيمة التى يقول فى مطلعها :

ألا ليت شعرى هل أبيتن ليلة   بجنب الغضا أزجى القلاص النواجيا

وفى قصيدة المقالح (تقاسيم علي قيثارة مالك بن الريب)[٣] تطالعنا بداية مكتوبة بالشعر الحر، يليها مقطع عمودى يعارض قصيدة ابن الريب (وزنًا وقافية) فهى تشبه تقنية (هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادى) وتماثلها أسلوبيًا فى مزج

---

(١) عن : إضاءات نقدية ، ص ٩٢ - ٩٣ .

(٢) قصيدة المقالح : هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادى، هى أولى قصائد الديوان المسمى باسمها . يراجع : ديوان المقالح : ، ص ٤٣١ - ٤٤٣ وسوف أكتفى بهذه الإحالة عند الاستشهاد بالقصيدة دون ذكر الصفات .

(٣) قصيدة المقالح : تقاسيم عى قيثارة مالك بن الريب ، فى ديوانه عودة وضاح اليمن. يُراجع . ديوان المقالح، ص ٦١٩ - ٦٣١ .

العمودى بالحر، رغم أنها تخالفهما فى ترتيب تناوب المقاطع، حيث تبدأ (هوامش ...) بأبيات المقطع العمودى معارضة لابن زريق. ويغدو التماثل أشد حين نعلم أن الشاعرين (مالك وابن زريق) ماتا فى الغربة، وأن قصيدتيهما هى كل ما عرف لهما أو اشتهر فى الأقل .

والملاحظ أن المقالح يميل إلى مثل هذه الأقنعة التى تتسم أصولها بالحزن والفاجعة، لا سيما الموت فى الغربة. ويتكرر ذلك فى نماذج أخرى مثل (عمارة اليمنى) الشاعر الثائر الذى اضطر الدراماتيكى بعيداً عن أوطانهم، أو أنهم يعودون – شأن وضاح – ليجدوا حبيباتهم وقد عدا عليهن الزمن .

ويبدو لى أن هذه الأقنعة تستعوى المقالح لانطوائها مضمونياً على أكثر من عنصر مثير فهى :

١ – تعانى الغربة الاضطرارية .

٢ – تحمل مشاعر الحنين إلى أوطانها ومنابتها الأولى

٣ – تتسم معاناتها بالحزن الشديد .

٤ – تنتهى نهاية فاجعة بالموت أو القتل – وبعيداً عن أوطانها دائما –

٥ – تصلح معاناتها للتعميم على عصور غير عصرها ..

٦ – يتضح التمرد فى مواقفها مما يضعها فى الهامش غالباً .

إن القناع يغدو مطابقًا للوجه فى القصيدتين : (تغريبة ....) و (تقاسيم) بفعل (المعارضة) الشعرية لقصيدتى (ابن زريق ومالك) . والتزام الشاعر تفعيلات القصيدتين وقوافيها؛ بل هو يتابع ابن زريق فى الحديث عن نفسه بضمير الغائب (لا تعذليه ..) فيقول :

بكى .. فأورقت الأشجان أدمعَهُ وأثمرت شجرَ الأحزان أضلعُهُ

لكن محاكاة الشاعر البغدادى لا تعنى انسحاق النص الجديد تحت وطأة نظم النص القديم ومعانيه ، بل يرينا العنوان ان ما سنقرأ ليس إلا (هوامش يمانيه) لا بمعنى الاقصاء والهامشية - أى التبعية ، بل بالمعنى العربى للهوامش كما جاء فى كتب التراث، حيث يصنع الشراح والنحويون والفقهاء والبلاغيون حواشى ، وهوامش على متون مؤلفة شهيرة، فتكون لهوامشهم وحواشيهم شهرة لا تقل على المتون ، إن لم تزد عليها .

وهذه المتابعة الأسلوبية عبر (المعارضة) تعطى النص الجديد فسحة النمو والصعود الذروى نحو مقصده. لكن المقالح يعجل فى الانسلاخ عن قناعه، ويهبط به فى منبت أو مكان معاصر، فما يجتاز عتبة الشوق والغربة والحنين والشكوى - وهى مشاعر وحالات عامة - حتى يربط النص بمكانه الجديد ، ليرينا الصورة المقنعة حين يذكر اسماء المدن اليمانية :

ينام فى عـدن فى حلم يقظتـه ... وينثنى وعلى الأشواك مضجعُهُ
ويشتكى لذمـار هم رحلتـه ... فتنكر الريح شكواهُ وتبلعُـهُ

إذن فالاستدارة ، أو تعديل أصل القناع صوب اليمن - موطن الشاعر الجديد - سيكون لها أثر فى تلقى القناع أو صنعه بمشاركة القارئ، وهكذا يكون مبرراً التطابق فى إطار المعارضة بين قول ابن زريق .

أستودع الله فى بغداد لى قمراً ....

وقول المقالح

أستودع الله فى (صنعاء) لى قمراً ....

منتقلا من مدينة النص المعارض إلى مدينته ، ومن ضمير الغيبة إلى ضمير المتكلم المضمر فى (أستودع) فى المقطع كله ..

والتحويل أو التعديل الآخر الأهم ، هو تعيين الغائب خلف قناع ابن زريق، فإذا

كان (قمر) ابن زريق البغدادى امرأة يحن إليها عبر هذه الاستعارة؛ فالمقالح يحن إلى مدينته ذاتها وإلى وطنه وقريته ..

فإذا كان تضمين بيت البغدادى :

ودعته وبودى لو يودعنى صفو الحياة وأنى لا أودعه

يشى بالدلالة العاطفية المحض؛ فإن السياق الذى انتقل إليه فى معارضة المقالح هو سياق وطنى أعم ، حيث يقول بعد تضمين البيت السابق كاملاً :

بعـــدت عنه لأبكيـــه وأبعـــشـــه من قـبـره ، هل أنا بالبـعـد أخدعـه ؟

أكـــاد ألمح عن بعـــدٍ طلائعـــه تقـــيم جـســـر أمـــانينا وتشـــرعـــه

والملاحظ أن الهاجس الوطنى الحاد هو الذى يتحكم فى بناء أقنعة المقالح ، وهذا أهم تعديل أو تكييف يجريه الشاعر على أقنعته أو رموزه المقنعة .

إن الجانب السردى واضح فى استثمار قصة شهيرة متحصلة من ارتباط أصل القناع بها .. فالحياة التى عاشها ابن زريق ونهايته المأساوية، تمثل حاصلاً قصصياً ينضاف إلى طاقة النص الدلالية، وإلى بناء النص الجديد المستفيد من وجود التناصى هذا .

وما دامت القصيدة تتأطر بتغريبة ابن زريق، فلا ضير من أن يتوسع الرمز ليأتينا عوليس والشاعر الضليل أيضًا .. وأن تتهرب كسرة من حياة ابن زريق عبر علامات مكانية مثل الكرخ وبغداد ...

الشاعر الضليل

يكتب بالدمع من المنفى

قصائد العودة فى أعماقه تنتظر الرحيل

وتستفيد القصيدة من الإشارات المختزلة أيضًا، كالبن والقات والسد فى استشارة واضحة المقاصد ، تريد أن تمنح القناع هوية سردية تناسب تبدلات المكان،

كما تناسبت مع تبدلات العصر والزمن .

وهذا ما نراه فى (تقاسيم على قيثارة مالك بين الريب) حيث يتعمق تركيب النص الجديد من جهة بنيته، بالاستفادة من الطاقة القصصية الكامنة فى قصة الشاعر الذى مات وهو فى طريقه إلى الحرب ضمن جيش المسلمين، ثم تركه رفاقه ليواجه مصيره وحيداً إلا من الذكريات والشعر الذى استعاد به لمحات من حياته واشواقه إلى أهله ووطنه .

ويتعمق التركيب من جهة المعارضة ، أى كتابة مقاطع عمودية تحاكى قصيدة ابن الريب وزنًا وقافية؛ ثم تتباين هذه المقاطع البيتية مع المقاطع الحرة التى تخالفها فى البناء كما تخالفها فى التفعيلة. فالمقاطع الحرة من المتدارك، أما المقاطع العمودية فهى - كقصيدة مالك - من البحر الطويل[1] .

وقصيدة (تقاسيم..) قناع كامل، حيث تبدأ المقاطع الحرة أولاً، فنسمع صوت ابن الريب من قناعه :

يوشك الآن أن ينتهى زمن الوصل والفصل

أن ينتهى زمن الخيل والليل

أن ينتهى بيننا

- مهرتى وأنا - كل شىء

توشك النار فى الجسد المتألم أن تنطفى . .

وهى إشارة إلى احتضار ابن الريب عند كتابة قصيدته؛ لكن المقالح إذ يقترب من

(١) هذا التركيب الوزنى يحصل فى (هوامش يمانية ...) أيضًا ، حيث تأتى المقاطع العمودية على بحر بسيط؛ والمقاطع الحرة على الرجز. هو جانب آخر من جوانب البنية المركبة لقصيدة الرمز المقنع، مع المزج بين العمودى والحر .

قناعه إلى حد المطابقة والتماهى معه عبر المعارضة، ينتقل بطريقة ذكية؛ هى عبارة عن حيلة سردية معروفة هى الاستبطان. فالشاعر ينسب القول إلى سواه ليعبر عنه فيقول :

فأسمع صوت أنينى :

بكى الشعر مرثيًا وأجهش راثيا

وأمطر من نار الدموع القوافيا

وإذا كان الشاعر يستمد من قناعه إشارات ودلالات تناصية، مثل (وادى الغضا) و (ابن عفان)، فإنه سرعان ما ينقل مكانية القناع وزمنه ودلالته إلى فضائه هو : إلى اليمن ومعاناتها ، فيقول:

أرى وجهَ (صنعا) فى النجوم معاتبًا

وأقرأه فى الحلم غضبان شاكيا .

ويصل به من بعد إلى الحزن العربى الأعم حيث:

(القدس) تدفن أحزانها فى عيون التراب الجريح :

تنادى بلا صوت

وهذا ينطبق على الرموز الأسطورية المقنعة التى يستخدمها المقالح، سواء ما تعرضنا لها هنا ، أو ظل خارج هذه الدراسة، إلا أن المقالح فيها كلها يجيد صنع هذه الرموز القناعية معدلة ومحوّرة؛ ومليئة بالطاقة السردية والدلالات المتجددة، مما يجعلها أقرب إلى القصص الشعرية ذات المحمول الوطنى والقومى الواضح.

الفصل الثالث

قصيدة السيرة

يعيدنا البحث فى قصيدة السيرة ومظاهرها السردية، إلى تداخل الأنواع الأدبية، فالسيرة سواء أكانت ذاتية أم غيرية(١)، تستحضر مادة تُروى، محددة بزمن وأمكنة وشخصيات وأحداث، وبضمير سرد واضح، هو المتكلم فى حالة السيرة الذاتية، والغائب فى الترجمة الغيرية. وبذلك تقترب من الرواية والتاريخ كثيراً، لا سيما فى السيرة الأدبية التى تكون مادتها وشخصيتها وأحداثها، مستلة من الأدب، الأمر الذى بأن تأخذ السيرة شكلاً أدبياً، وربما جاءت بهيئة عمل سردى خالص.

ولقد شجع ازدهار السيرة الأدبية على ظهور السيرة الشعرية، أى تقديم رواية الحياة منظومة شعراً، بناء على تشغيل الذاكرة بأقصى طاقاتها، فأية صعوبة متوقعة فى تدوين الماضى، الخاضع لوعى الحاضر الذى يشكله، ستتكفل السيرة الذاتية بتذليلها، عبر استنفار آليات «مسرات الذاكرة التى تستحضر هنا لتفعل فعلها وتؤلف قصة حياة»(٢).

---

(١) تعد السيرة (ذاتية) إذا كتبها صاحبها نفسه، أما إذا كتبها آخر فى (ترجمة حياة) أو (سيرة)، ويطلق عليها إحسان عباس فى كتابة (فن السيرة) ص١١٢، مصطلح (الترجمة الغيرية) أو (السيرة الغيرية).

(٢) ميرى ورنوك: (استكشاف الذات – اليوميات والسير الذاتية) ترجمة فلاح رحيم، آفاق عربية، ع٢، بغداد – آذار ١٩٩٣، ص٩٤.

ولكن الماضى شىء يعز على الاستعادة. وإذا أرهقنا أنفسنا لاستحضاره، فإنه سوف يتعرض لأنواع من التغيير والتعديل والحذف والإضافة، بسبب النسيان أو التناسى اللاشعورى. فضلاً عن أن الذاكرة - وهى عماد السيرة الذاتية ومجال أشتغالها - «لا تُنسى فحسب، بل هى تفلسف الأشياء الماضية، وتنظر إليها من زوايا جديدة، وتهدم وتبنى حسبما يلائم تجدد الظروف وتغيرها، وتجد التعليل والمعاذير لأشياء سابقة، لأنها فى عملية كشف دائم»(١).

وإذا كان استرجاع الماضى عسيراً - لا مستحيلاً -؛ بسبب أخطاء الذاكرة ونواقصها ومقاصدها اللاشعورية؛ واسقاطات الوعى القائم على وعى زمن مضى وأحداثه وشخصياته؛ فإن كتابة تاريخ حياة الآخر المنتمى إلى زمن غير زمننا، تصبح مهمة أكثر عسراً و لأن ذلك يقتضى التقمص والحلول، إضافة إلى التوثيق والتمحيص فى الوقائع، والعيش فى عصر غير عصر المؤلف، ويهمنا فى هذا الفصل أن نبين صلة السيرة الذاتية بالتاريخ؛ أى بما هو مدون ومعروف من لدن المؤرخين، وكيفية ظهوره أدبيا فى السيرة الذاتية الأدبية، وفى السيرة الشعرية بصفة خاصة.

لا نشك فى أن السيرة الذاتية - كفن يحرج التصنيف النوعى للآداب والفنون لاقتراضه كثيراً من فن الرواية والقص - قد نشأت فى إطار التاريخ، واتجهت إليه فى غاياتها، «ثم ابتعدت عن هذا الأصل التاريخى، حين صارت لها غايات تعليمية أو أخلاقية»(٢).

وقد انعكس المهاد التاريخى للسيرة فى اشتراطاتها الفنية، إذ طالب كثير من الباحثين كتاب السيرة الالتزام بالتسلسل التاريخى، وعدم استباق المعرفة، كالقول عن (السياسى) المترجم له فى السيرة، أو الذى يكتب سيرته بنفسه (لقد ولد هذا السياسى فى قرية صغيرة...) وهو القول الذى يورده أندريه موروا مثالاً

(١) إحسان عباس: فن السيرة، ص١١٤.

(٢) إحسان عباس: فن السيرة، ص١٠-١١.

على خطأ استباق الأمر في السيرة. لكن الرد على هذا الافتراض ممكن باستخدام موجهات القراءة حيث أننا إذ نتناول كتاباً في سيرة أديب ما أو علم في السياسة أو المجتمع أو العلم، فإننا لا نستطيع إقصاء معرفتنا بشهرته، أو ما سيصير عليه ذلك الطفل عند ولادته[1].

وإذا كان الارتهان بالتاريخ ليس قيداً أو شرطاً لإنجاز سيرة ذاتية أو غيرية، فإن كتابتها نثراً لا تعني صدقًا إضافيا للوقائع، بحجة أن لغة النثر قد طُوعت بمرونة أساليبها، لتغدو أكثر قدرة على التعبير عن الموضوعات الذاتية. وبذا يفسر الباحثون في فن السيرة إقدام شعراء مثل أسامة بن منقذ وعمارة اليمني على كتابة قصص حياتهم بأسلوب سردى نثرى، «فهؤلاء لم يكونوا راضين عما أودعوه في دواوينهم حول أحداث حياتهم وأفكارهم، ومشاعرهم، كما كان يفعل أسلافهم»[2].

وهو تعليل ينطلق من تجنيس السيرة كفن نثرى سردى صرف، وعلى أساسه يفسر انحسار الشعر في تدوين السيرة.

ولكن هيمنة ضمير المتكلم في سرد السيرة الذاتية، وعائدية الأحداث وأفعال السرد إلى المؤلف، تجعل إمكان الشعر فيها وارداً بشكل قوى؛ لأن (الأنا) الشعرية تجد قناعها في (الأنا) السيرية وعلى مقدمة من كاتبها نفسه، فيتطابق التعبير بأنا الشاعر وأنا الكائن السيرى بشكل تام. وتوصلنا هذه النقطة من بحثنا إلى تحديد للسيرة، ينطلق من مزاياها وإمكاناتها التعبيرية. حيث يعرفها فيليب بأنها «قصة استعارية نثرية يروى فيها شخص حقيقي، قصة وجوده الخاص، مركزاً حديثه على حياته الفردية، وعلى تكوين شخصيته»[3].

---

(١) ليون إدل: فن السيرة الأدبية، ترجمة صدقى حطاب، ص٦-٧ ويورد إحسان عبـاس مثال موروا نفسه في (فن السيرة) ص٩٦.

(٢) صالح معيض الغامدى: (السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم)، مجلة علامات، ج١٤م ٤، ديسمبر ص١٩٩٤ ص٧٤.

(٣) صالح معيض الغامدى: (السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم)، مجلة علامات، ص٥٤.

لكن جورج مش يحذر من استعصاء السيرة على التعريف، لأنها أكثر مرونة وأقل وضوحًا من سائر الأجناس الأدبية، ثم يقترح تعريفها بواسطة تفكيك مصطلحها (Autobiography) فهي وصف Grophia لحياة شخص Bios بواسطة الشخص نفسه Auto[1].

إن سمة (الذاتية) فى السيرة الشخصية تفرز ملازمات فنية؟ مستقرة فى نصوص السيرة الذاتية، منها:

١ – روايتها بضمير المتكلم «يكون صاحب وجهة النظر فى العمل السيرى»[2]. وذلك يجعل السارد ذاتيًا بشكل مطرد، سواء بضمائر وعائدية الأفعال، والمظاهر السردية اللسانية الأخرى، «أم بكون التبيئر؟ بطل السيرة شيئًا مفروضًا فى الشكل السير – ذاتى».، كما يرى جنيت[3]. الذى يضيف فى الموضوع نفسه، بأن السارد السير – ذاتى لا يأتى بأى تحفظ بإزاء ذاته والتحدث باسمه الخاص، أكثر مما يسمح لسارد الغائب، بسبب تطابق السارد مع البطل. لكن جينيت يثير مشكلة أخرى على وجهة النظر، حيث التبئير الوحيد من وجهة نظر السارد أن يتحدد بالعلاقة مع معلوماته الحالية كسارد، وليس بالعلاقة مع الحياة الماضية كبطل. أى أن اتجاه السرد لا يبدأ بشكل خطى تصاعدى، كما الحياة التى عاشها، بل بالحياة التى يرويها الآن كجزء من ماضيه. وهى دقيقة تتصل بالوعى المسقط على رواية السيرة وخطابها.

٢ – انتماؤها زمنيًا إلى ماض فى حالة استعادته. وهذا يعنى الذاكرة بطاقة قصوى؛ وإجراء عملية تمثيل للماضى عبر الأشكال الفنية التى تتخذها السيرة الذاتية فى شكلها الغنى المقدم للقارئ. وعند هذه ؟ إمكان الشعر فى السيرة، أو ظهورها شعريًا. ولا مبرر للنظر إلى تاريخة ؟ كسمة ملزمة لمنتجها وقارتها المعاصرين، حيث يقدر مؤلفا كتاب الأدب) «إن السيرة نوع أدبى قديم. وهو أولاً جزء من علم تدوين التاريخ من الناحية المنطقية ومن التسلسل الزمنى»[4]. إذ أنها تتعرض لما يتعرض له أى متن يراد

---

(١) نفسه: ص٥٢.

(٢) حاتم الصكر: كتابة الذات، ص١٩٧.

(٣) جيرار جينيت: وجهة النظر...، ص٦٧.

(٤) ويليك ووارين: نظرية الأدب، ص٧٧.

بناء هيكله أسلوبيًا، من حيث حيل السـرد والأعيبة كالتقـديم والتـأجيل والاستباق، والتوقف والتسريع؛ والتغييب والإظهار،؟؟ ذلك...

إن التخلص من الحاضر عند كتابة السيرة ليس إلا وهمًا، إذ لا يستطيع الكاتب السيرى مهما «فعل أن يتخلص من الحاضر الذى يكتب فيه، ليلتحم بالماضى الذى يرويه»[1]. فكأن فن السيرة الذاتية قائم على هذه الاستعادة الزمنية من منطلق الحاضر. وليس من سبيل لتلقيها، كفن مستقل، إلا عبر فهمها كاستعادة بواسطة الذاكرة التى تعنى بداهة، أن فعل التذكر، يتم فى الحاضر، ذهابًا إلى الماضى بطريقة الانتقاء والاختيار، أو ماتسميه يمنى العيد (الاستنساب) واستحالة الالتزام بتسلسل الزمن، «وعجز الكتابة عن استعادة كل أبعاد المحكى، بل اجتزاء – وأحيانًا تقديم وتأخير – يقتضيه السياق»[2].

وذلك جزء من الحرية الأسلوبية فى السيرة، وهو يمثل نقطة جذب للشعراء كى يجعلوا أعمالهم ذاتها، مرايا سيرية، يتمرأى فيها ماضيهم، أو ما يريدون عرضه منه على قرائهم.

٣ – وذلك يوصلنا إلى درجة الصدق فيها. فالتطابق المفترض بين الوقائع وعرضها غير ممكن، لأسباب تتعلق بآلية عمل الذاكرة، وما يشوبه – وعيًا أو لاوعيًا – من حذف أو نسيان، أو إضافات أو تعديلات؛ لبعد الزمن مثلاً " أو لأسباب تتعلق بالشخصية ووضعها الحاضر. وهذا يؤكد انتساب السيرة للحاضر لا للماضى. فالحاضر يشكل وعى كاتبها، ويفرض عليه أعرافًا، لا يستطيع تجاوزها، تتدخل فى صياغاته، وقبل ذلك فى انتقاء نقاط العرض ومرتكزات الحياة التى عاشها، فالصدق الخالص أمر مستحيل، لذا ظل الصدق فى السيرة «مجرد محاولة»[3] يحبطها أو يحد منها الزمن – زمن الكتابة – ،

(١) جورج ماى: السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضى وعبد الله صولة، ص٩٤.

(٢) يمنى العيد: (السيرة الذاتية الروائية) والوظيفة المزدوجة)، مجلة فصول، العدد الرابع، القاهرة – شتاء ١٩٩٧م، ص١٢.

(٣) احسان عباس: فن السيرة، ص١١٣.

وآليات الذاكرة اللاواعية، والغرائز الإنسانية، فضلاً عما يسميه النقاد «خلق الماضى»[1]. لأسباب أجدها تتعلق بالتلقى فى المقام الأول، وخشية رقابة القارئ الضمنى المنبثق من ثنايا السيرة فى أثناء تدوينها، فلا تلقى السيرة الذاتية، ولا وعى كاتبها أثناء انجازها، يسمحان بتصور درجة صدق كاملة لما جرى. ثم كيف نستطيع المقايسة إذا افترضنا حياة المؤلف السابقة مرجعًا لسيرته ؟ فالحياة الماضية عاشها هو، وما يظهر لنا من سطحها الخارجى، ليس هو جوهرها الذى يعنيه عرضه، بعد تلك السنين.

من هنا كان مصدر الشك فى تجنيس السيرة. فهى غير راسخة، كما يقول جينيت، بمعيار أدبية الأجناس الأدبية، ويضيف أن تعريفها المركب من سمات ثلاث موضوعية أى مصير ذاتية حقيقية، وصيغية أى السرد الاستعادى على لسان المتكلم، وشكلية أى أنها نثرلا يعدو أن يكون أرسطيًا فى نمطه، لا زمنياً بصفة قاطعة[2].

لكن عدم الرسوخ هذا؛ يجعل أفق انتظار السيرة الذاتية، لدى القارئ، متحولاً غير مستقر، وربما جعل بينه وبين العمل السيرى توترًا مطلوبًا لفهم العمل. كأن لا ينتظر القارئ العربى، مثلاً (كشفًا) أو (بوحًا) فضائحيًا، كما فى السير الذاتية الغربية(اعترافات روسو) مثلاً؛ لكنه سوف يصدم بما يجتزئ كاتب السيرة ليقدمه للقارئ، حيث يكون الاهتمام بالكيفيات التى شكل بها الفرد ظروفه - كما يرى سارتر - وكيف شكل، هو بدوره، المستقبل من خلال أفعاله واهتماماته الخاصة[3]. وإذا ما صار افق القراءة مناسبًا لهذا الفهم لجنس السيرة الذاتية؛ فإن مقياس الصدق ودرجته، سيكون أقل أثراً فى كتابة هذا النوع، لا سيما إذا كانت السيرة شعرية،

---

(١) ميرى رونوك: (استكشاف الذات...)، ص٩٤.

(٢) رينية ويليك: مفاهيم، ترجمة محمد عصفور، ص٨٨ وص١١ لكن يمنى العيد ترى «أن خطاب السيرة الذاتية نفسه لا يخلو من عملية تجنيس مظهر اللاتجنيس. فخطاب السيرة الذاتية الذى يعتمد المجاورة بين أساليب وأنماط نصية متنوعة (كالمجاورة بين الحكاية والشعر والمثال والحكمة والمدونة والحوار والتعليق...) يوهم بلا تجنيسه. إلا أن المتأمل فى هذه المجاورة، يكشف عن سياق ينتظم وفقه خطاب السيرة الذاتية».
تراجع: يمنى العيد، سابق، ص١٢.

(٣) ميرى ورنوك: سابق، ص٩١.

تخضع لخطاب يقوم أصلا على علاقات لغوية وتراكيب بنائية، فى فضاء الشعر المفارق للتسميات الواقعية أو الحقائق كما هى.

ولعل هذا الفهم للصدق، والمطـابقة بين الحياة والسـيرة مطابقة الشىء لمرجعه، قد أسهمت فى تأخر هذا الفن الذاتى فى الأدب العربى، أو ظهور أعمال تنقصها مواصفاته واشتراطاته، والتهرب أحيانًا من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب فى سرد السيرة.

– أخيراً نعود إلى مسألة التجنيس، فنلاحظ تركيز أغلب معرفيها – أى السيرة الذاتية – بأنها سرد نثرى[1]. ولكن ذلك التخصيص محدد بالشكل الغالب فى عرض السيرة الذاتية، لكونها «رواية حياة المؤلف بقلمه» كما يظهر فى التعريف التقليدى السائد[2]. ولكن هذا التحديد للسيرة بجانب الرواية فيها فقط؛ يتجاهل وضعية (الأنا)، ووجهة النظر التى تعد من أبرز مهيمنات التأليف السيرى الذاتى.

إن موضع المتلفظ المحدد بضمير المتكلم وعائدية أفعال السرد إليه فى السيرة الذاتية، أكثر أهمية من (الشكل) الروائى الذى تظهر به السيرة فى العادة. والتدقيق فى المتلفظ السيرى تُرينا وجود ثلاثة أنوا ع من (الأنا) هى:

– أنا المؤلف الحقيقى، وأنا السارد، وأنا الكائن السيرى.

فالأول يقف وراء عمله، بحكم وصف السيرة بالذاتية، والثانى هو السارد المنبثق من الحاضر والقائم بفعل الاستذكار والاستعادة وترتيب عناصر خطاب السيرة. أما الأنا الثالثة فتعود إلى الكائن السيرى، البطل الذى لا يطابق بالضرورة المؤلف والسارد،

---

(١) نذكر هنا بتعريف فيليب لوجون الآنف، والذى تناقشه يمنى العيد، سابق، ص١٣، وتصفه «بأنه متعسف وقار... ويتجاهل الفضاء الذى يمكن أن تخلقه القراءة التأويلية، ومحدوديات التجنيس المفترضة سابقًا». لكن الكاتبة تشير إلى أن لوجون ذاته عاد لنقد مفهومة حول (ميثاق السيرة الذاتية) واعترف «بأن عامل القراءة يسقط إمكان إبراز خصائص مميزة للسيرة الذاتية تفصلها، وبشكل واضح عن الأجناس الأدبية القريبة منها» يمنى العيد نفسه.

(٢) ذلك ما يقرره المعجم الأدبى. نقلاً عن حاتم الصكر الذات، ص١٩١.

بما هو عليه كمخلوق أدبى فى العمل نفسه، لأنه مجموع وعى السارد فى الحاضر، وحياة المؤلف فى الماضى، وإطلالة الفرد على المستقبل. فهو كائن ثالث مستقل عن الذاتين المعروفتين. وستضاف باستخدام الشعر فى السيرة، أنا رابعة هى أنا الشاعر الذى يرتب خطاب الشعر ويظهر فيه، تبعًا لاشتراطاته التى تتنازع مع خطاب السيرة القائم أساسًا على السرد، وتحاول المحافظة على شعرية القصيدة من جهة، واستثمار سردية السيرة من جهة أخرى.

وأحسب أن توتر (قصيدة السيرة) ومنحاها الدرامى سينشأ من لحظات تصادم أساسية بين:

١- السرد ممثلاً بالرواية السيرية، والشعر المؤطر لها.

٢- زمن السيرة الماضى كأحداث ووقائع، وزمن الكتابة الحاضر.

٣- أنا الشاعر والراوى؛ وأنا السارد والكائن السيرى (كبطل وسادر).

٤- الوعى القائم فى اللحظة السيرية ككتابة ابداعية، والوعى المحدد بزمن الوقائع المستعادة.

٥- تداعيات الذاكرة واستجاباتها اللاوعية، وندات المخيلة وتزويقاتها الصورية.

٦- خطية السيرة كأحداث ووقائع، ونسق الشعر القائم على التداخل لا التتابع الخطى.

٧- نزوع السيرة نحو تحديد جنسها، والتداخل بين الأجناس فى طبيعة تشكلها.

هكذا تكون (قصيدة السيرة) مرشحة لتغدو ميدان صراع مكثف بين النمط والتشكل الفنى له، وذلك يفرز صراعا اخطر وأعمق بين التاريخ كزمن ماض والصوت الحداثى المعاصر الذى تنتمى إليه السيرة كلحظة ابداع. وينعكس ذلك التوتر على مستويات عدة فى متن السيرة ومبناها، لعل ابرز مظاهرة هو التجلى الحقيقى والواقعى للمرجع السيرى،

ومقدار مفارقة مفردات السيرة الذاتية لحياة الكائن نفسه، أى مقولة الصدق ودرجته فى خطاب السيرة الذاتية، لاسيما فى قصيدة يرتفع فضاء البلاغة فيها، ليستوعب الصور والاستعارات والتعبير الفنى للحالة المراد توصيلها.

لذلك لا نستغرب أن تحذف (قصيدة السيرة) فى الخطاب النقدى التقليدى، لتندرج فى أغراض آخرى، كالوصف والشكوى والاخوانيات والرثاء وذم الزمان وحتى الغزل أو السياسة والحروب وغيرها...

لكننا نشير إلى نبذ آخر لقصيدة السيرة، يتم هذه المرة بدعوى إقصاء الغنائية عن القصيدة الحديثة، فما دامت قصيدة السيرة تصلنا بملفوظ ضمير الذات المتكلم فى خطاب السيرة أيضاً؛ فإن النثر حصراً هو ميدان الكتابة السيرية برأى هؤلاء. ولكن تقارب السرد والشعر سوف يؤطر محاولات (قصيدة السيرة)، فلا يغدو الأنا السيرى رمزاً أو دالاً ذاتياً بالمعنى الغنائى السطحى المعتاد. وسوف يستعاض عنه بقوة الأنا الأدبية الأكبر، والتى تعرض خبراتها وتجاربها وذكرياتها..

وهناك من يريد البحث عن الشاعر كائناً سيرياً فى أعماله، أى نصوصه المنجزة. باعتبار العمل الأدبى انعكاسا للذات، «فهم يقرأون مؤلفات الكتاب وكأنها حوار ذاتى باطنى أو تيار من الشعور»[1]. وهؤلاء المتأثرون بتوصلات علم النفس ومدرسة التحليل النفسى على وجه التحديد، يربطون آليا بين العمل وصاحبه، ليغدو وثيقة على حياته ومشاعره. وهذا موضوع جدل واعتراض جدل واعتراض كما نعلم.. يبقى لدينا مقترح أخير يذهب أصحابه إلى معاينة تلفظات الشاعر خارج نصه، أى من خلال يومياته ومذكراته ورسائله وكتاباته عن نفسه أو سواه، لنلتقط منها أجزاء صورته المتناثرة[2]. وهذا المقترح يجابه بسبب معاكس تماماً لرفض اعتبار النصوص وثائق على حياة

---

(١) ليون إدل: فن السيرة الأدبية، ص٧٩.

(٢) قد تكون الرسائل مضللة.. وقد يكون ثمة خداع للذات فى اليوميات والمذكرات، يراجع إدل، فن السيرة...، ص٤٦ فى حديثه عن رسائل هنرى جيمس، وميرى ورنوك: (استكشاف الذات...) سابق ص٩٠ احتمالات خداع الذات.

الكاتب (أو الشاعر) الذى كتبها. فتلك النصوص ترفض كوثائق، بدعوى عدم ضرورة المطابقة بين النص وحياة صاحبه. أما المقترح الأخير أى الاستدلال بالتلفظ فيرد بحجة أن النصوص - لا النيات المعلنة فى كتابات خارج النصوص هى المحك الوحيد، لأية حياة ممكنة، يراد تصورها.

أصبح لدينا إذن ثلاث طرق ممكنة للتحقق من السير الذاتية:

١- النصوص نفسها كمصدر وحيد لما فى الحياة من أحداث وأفكار.

٢- اليوميات والمذكرات والتعليقات والتلفظات خارج النصوص.

٣- السيرة الصريحة والمجنسة سرداً نثرياً باسم صاحبها.

لكننا سنقترح هنا، قصيدة السيرة، أى تلك النصوص الشعرية المتجهة إلى الماضى الشخصى، لاستثماره فى انتاج سيرة شعرية، يسودها السرد، ولكن دون الإلتزام بخطية الرواية التاريخية وزمنها المتدرج من المولد حتى النضج.. وباستدعاءات الذاكرة كمولد حدثى للسيرة، ولكن بمؤازرة المخيلة التى تجد لتلك الاستدعاءات والتذكرات، أشكالاً وتشكلات شعرية ممكنة.

ذلك أن قصيدة السيرة هى شعر قبل كل شىء، ومعنى شعريتها قيامها على لغة خاصة وعلاقات تركيبية ودلالية وإيقاعية كذلك.

إلا أن شاعراً مهماً، معاصراً مثل أكتافيو باث سيواجه مقترحنا بعبارته الشهيرة والمباشرة: «ليس للشعراء بيوغرافيات. أشعارهم هى بيوغرافياتهم»[(١)]. وهكذا يقترح، لقراءة شاعر محدد، أن نمضى إلى أشعاره مباشرة، متجاهلين حوادث أو مصادفات وجوده الأرضى. إذ لا شىء غير متوقع فيها باستثناء أشعاره، فهو «لا ينتسب هذا إلى العالم ولا إلى العالم الآخر»[(٢)]، علينا إذن أن نعين وجود هذا الشاعر لا تعين له إلا عبر أشعاره.

---

(١) أول سطر فى المقدمة التى كتبها الشاعر اكتافيو باث لمختارات الشاعر البرتغالى فرة بيسوا. ينظر: نشيد بحرى، فرناندوا بيسوا، ترجمة المهدى اخريف، ص١١.

(٢) نفسه: ص٤٨.

عبارة أكتافيو باث لا تنفى إذن ويود السيرة الذاتية، لكنها تحصر الوجود بالأشعار نفسها. فالأشعار مناسبة لتجميع كسر سيرية مهربة، يتسلمها المتلقى ويشكل من أجزائها المعماة بالصورة، والموهة بإخفاء القصد وخلط الأزمنة، صورة حياة الشاعر، وهذا ما أدركه بعض الشعراء؛ فوجهوا قراء شعرهم للقراءة السيرية عبر نصوصهم.

كان وليم بتلرييتس يجعل من قصائده دعائم تقوم فوقها معلومات السيرة. ولقد سمى أحد دواوينه بعنوان دال: (سير ذاتية)(١). كما كان فى قصيدة (الرباعيات الأربع) يلخص كهولته بين الحربين العالميتين حتى «ننتقل هنا من الأقنعة الأولى للشخصية التى كان الشاعر يتقمصها، إلى شىء أقرب ما يكون إلى السيرة الذاتية»(٢).

ثمة محاولات إذن لاقتناص معالم سير - ذاتية من أعمال شعرية، يذهب توجية القراءة لتلقيها كقصائد أولاً، لكن دلالتها ومرجعيتها والسرد السائد فيها، تميل إلى النوع السير - ذاتي. وذلك يعضد جهدنا فى إبراز معالم سير - ذاتية فى شعر محمود درويش الذى اخترناه - ولنا أسبابنا التى سوف نبسطها لا حقًا - ليكون ميدان تطبيق رؤيتنا لهذا النمط.

قد نجد فى بعض التعريفات المدرسية للسيرة، اشارات لإمكان إنجازها شعريًا؛ كالتعريف الذى تنقله يمنى العيد عن فابيرو الذى يقول: «إن السيرة الذاتية عمل أدبى، وهذا العمل قد يكون رواية، أو قصيدة، أو مقالة فلسفية، يعرض فيه المؤلف أفكاره، ويصور احساساته، بشكل ضمنى أو صريح»(٣)... وذلك يفتح باب التأويل فى قراءة العمل السيرى أيًا كان نوعه المقصود؛ لأننا سنواجه سيرة صريحة؛ أو مضمنة فى ثنايا العمل. وهذا الاحتراز مضاف - فى رأينا - لإثارة فضول القارئ التأويلى.

---

(١) إدل: فن السيرة...، ص٦٩.

(٢) نفسه: ص١٠٢-١٠٣ ويصف قصائد إليوت «بأنها المعادل الموضوعى لحياته الباه وإنها مكتملة بنفسها ومستقلة، وهى فى مجموعها كاملة تضم السيرة الذاتية للناس نفسه: ص١.

(٣) يمنى العيد: سابق، ص١٢. وتنبه الكاتبة إلى وجود نوع من التداخل أو الالتباس، بين السيرة الذاتية الصريحة، والتى تضمر سيرة مؤلفيها. يراجع: نفسه.

كى يتعقب ما أسميناه آنفاً بالكسر السيرية المتناثرة فى النصوص؛ دون تقيد بظهورها الزمنى أو تتابعها أو ترابطها. وهذا التميـيز، حتى فى حالة الشاعر الذاتى، لا يمكن أن يمحى. فالحدود واضحة واضحة بين «التصريح الشخصى الذى يحمل طبيعة السيرة الذاتية وبين استعمال التصريح نفسه فى العمل الفنى»(١). ولكن المقتبس يحيلنا إلى التمييز بين سيرة صريحة كمادة سيرة ذاتية مسماة ومجنسة؛ وأخرى يصرح بها العمل الفنى نفسه. بينما يشير فابيرو إلى تصوير السيرة نفسها صريحة مرة، ومضمنة فى اخرى، وكأنه يجعل ميثاق القراءة معقودا بوضوح فى الإعلان عن النوع أو الاحالات الدالة على الحياة الخاصة بالشاعر، وما يصرح به فى النص، فيما يراه معقوداً ضمنياً بما يتهرب عبر القصائد من سيرة، غير مقصود التصريح بها.

وفى كلا النوعين من القصائد السير - ذاتية الصريحة أو المضمنة، يتفاعل القارئ مع النصوص، ويبنى الفجوات التى تركها بناء النص الظاهر دون تفصيل أو توضيح.

فيما تفشل سير الشعراء المكتوبة خارج النصوص، بواسطتهم أو بأقلام مؤلفين اخرين؛ فى تعضيد بنى نصوصهم ودلالاتها التى تعيش كيانها وعالمها بخصوصية فنية مختلفة، على هذا الاساس قرأ الدارسون بعض قصائد الشعراء العرب، كسير غير معلنة، فقيل إن قصيدة أدونيس (مفرد بصيغة الجمع) «عبارة عن سيرة الشاعر الذاتية، صاغها فى قالب شعرى، يلخص معاناة عصره، وتناقضاته، ويستوعب كل خبرات الشاعر السابقة»(٢). وقد يصح ان يقال ذلك فى قصيدة مثل (هذا هو اسمى) تركز على التوتر الذى أشرنا اليه آنفاً؛ والمتحصل من تقاطع الشعرى والسردى، والذاكرة والمخيلة، والأنا - بأنواعها - والآخر، فضلاً عن تعارضات الحاضر ووعى الماضى..

وسوف نختم حديثنا عن تشظى السيرة فى القصائد مضمنة لا صريحة، بالاشارة إلى أن (القراءة السيرية) ذات أثر فى الكشف عن الذات، ثم اكتشاف ذات

---

(١) ويليك ووارين: نظرية الأدب....، ص٨٠.

(٢) محمد لطفى اليوسفى: فى بنية الشعر العربى المعاصر، ص١٠٢.

القارئ ايضاً، وهذا ما يقرره دارسو فن السيرة، إذ يرون أنه إذا كانت حاجة كاتب السيرة إلى تأمل ذاته، هى التى تحدو به إلى الكتابة، فإن الحاجة نفسها إلى تأمل الذات هى التى تجذب القارئ نحو السيرة الذاتية... وإننا «حين ننحنى على كتف نرسيس، فإنما لنرى وجهنا لا وجهه، منعكساً على صفحة ماء النبع»(١). وهذا هو الإحساس الذى ينتاب قارئ السيرة، وهو يبحث عن وجهه أيضًا فى مرآة النبع التى أراد نرسيس رؤية وجهه فيها، أو يكتشف ذاته عبر محاولة الشاعر اكتشاف ذاته فى السيرة.

ولمثل هذا القارئ - متلقى السيرة - لا المخاطب المباشر؛ يحسب كاتب السيرة حساباً؛ وهو يسك رسالته البليغة. يقول باختين «إن السيرة الذاتية والاعترافات من الأشكال التى يأخذ إدراك المؤلف للمستمع فيها اهمية خاصة.. فكل تدرجات الشعور.. أمام السامع.. تستطيع ان تحدد اسلوب الاعترافات والسيرة الذاتية»(٢). وهو يستدرك لا حقًا، ليوضح المقصود بالمستمع الذى يذكره، فهو " مشارك من داخل الحدث الفنى، وانه يحدد من الداخل شكل العمل الفنى.. ولا يختلط.. بما يُسمى الجمهور الذى هو فى خارج العمل(٣). وأحسب ان احتراز باختين هذا - رغم دعوته المعروفة إلى الحوارية فى العمل الروائى - والأدبى عام - وإلى تعددية الاصوات؛ يفترض وجود المتلقى المنفعل بالعمل والمتفاعل معه ايضاً. وهو يعفى كاتب السيرة وشاعر قصيدة السيرة، من تخيل وجود سامع أو قارئ، خارج العمل، عليه أن يرضى أفق انتظاره بتوصيل ما يتخيله هو، عن مزايا النوع، وما يجب توفره فى النص.

وقبل أن نقدم العينات التى اخترناها لتأكيد إحساس محمود درويش بأهمية قصيدة السيرة، ووجودها فى مراحل شعره السابقة؛ سوف نتعرف على مزايا درامية

---

(١) جورج ماى: السيرة الذاتية، ص١١٨.

(٢) ميخائيل باختين: (القول فى الشعر والقول فى الحياة) ضمن كتاب: مداخل الشعر، ترجمة أمينة رشيد البحراوى، ص٥٧.

(٣) نفسه، ص٥٩-٦٠.

وحوارية فى شعره، ترشحه لتجسيد هذا النمط من النزوع السردى فى تشكلات قصيدته، وصولاً إلى القصيدة السيرية النموذجية، وأعنى بها (لماذا تركت الحصان وحيداً) التى ستكون موضوع التطبيق المفصل لاحقاً.

فالغنائية التى تسم شعر درويش منذ بداياته حتى آخر اصداراته، تترك أثرها فى إيقاعات شعره فى المقام الأول، لكن غنائية درويش، وإن كانت فى استراتيجياتها، تلبى الحاجة إلى الانشاد(١) والصلة بالمستمع التى يؤكد هو نفسه عليها(٢)؛ فهى تؤطر خطابه الشعرى، لكنها لا تخنقه أو تقصى دراميته، لذا نجده يكيف مفهوم الغنائية لصالح الصور العريضة التى تتكون منها قصائده، والابتعاد عن مباشرة موضوعه، والاغتراف من اليومى والمألوف لغة وصوراً؛ فضلاً عن مزج الغنائية بالسرد، واللجوء إلى التسميات وتعينات المكان والزمان، واعتماد أسلوب الحوار والمونولوج..

وإلى جانب مزج هذه الغنائية بالسرد، كوسيلة أداء، تقوم عى الالتحام والوحدة والتآلف بين الاجزاء المبعثرة(٣)، فإن الشاعر اخذ يعمق ما يمكن تسميته بالغنائية الشخصية، أى اجتراح خط غنائى لا يتابع الخطاب الشعرى السائد، وميوعة الغنائية، وصوتها العالى وذاتيتها النمطية، بل بإحكام الصلة الشاعر وموضوعه، ووقوفه بعيداً عنه بمسافة كافية، تسمح بتشكيله فنيا فنكون إزاء شعر غنائى ذاتى لا ينزلق للانغلاق فى الذات، بل يتجاوز حتى الغنائية المحضة «ليعبر بذاتيته عن قلق وتوتر

---

(١) من ذلك لجوء درويش إلى التكرار الايقاعى، والتركيز على بنية (التشيد) وخطابه، وحتى فى إطار التسميات، حيث يعنون كثيراً جداً من قصائده، بالكلمات الاولى من ابياتها ؛ وهى عادة شفهية مطردة فى الملاحم. ينظر: الصكر، ما لاتؤديه الصفة، ص٦٤ و٦٥.

(٢) يقول درويش فى إحدى مقابلاته: "ليس مقياس الشاعرية أن يقرأ الشعر.. بل أن يسمع، أن يغنى"... ينظر: حاتم الصكر، الشعر والتوصيل، ص٢٠-٢١. كما يدافع درويش عن الصالة بالجمهور واستجابته لقراءاته أمامه، فى لقاء آخر معه، ويعترف أن بينه والجمهور ألفة وعادات وتوقعات متبادلة، يربطها بالمصداقية الوطنية والأخلاقية والشعرية. ينظر: محمود درويش، (التراجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الارقى) حوار اجراه عباس بيضون، مجلة مشارف، العدد ٣، القدس ١٩٩٥، ص١١٠.

(٣) اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص١٤٨-١٤٩.

حادين تجاه العالم»[1] كما درويش نفسه يصف غنائيته بأنها ملحمية أسطورية وشخصية، فى مقابلاته ويعلن تمسكه بالايقاع وحبه له، واتخاذه من الفسحة الايقاعية الغنائية فواصل بين المقاطع[2] وهى مرحلة وسطى بين بدايات درويش الغنائية الحادة الحس الفجائعى[3]، وتوجهه الدرامى اللاحق.

ونصل هنا إلى الدرامية فى شعره. وهى تتخذ تشكلات عديدة منها مسرحى مباشر؛ يظهر فى اعتماده أسلوب (الحوارية) المستعار من المسرح أو التداعى الصراعى داخل الذات ومحاورتها، وهو أسلوب قصص، فيه من الدراما أثر واضح.

ونذكر حس السخرية الذى تميز به درويش، واعتمده أساس إلى خطابه الشعرى أو صوره وتفاصيل قصائده، ويمكن ان تصل هذه السخرية درجة المفارقة والتهكم[4]، وعندى أن تفسير هذه السخرية وأشكال المفارقة التى تتخذها فى شعر درويش، تنشأ من وعيه بالتوتر بين الموضوع والتعبير ذاتيا أى بين العالم كتشكل خارجى ذى طبيعة إلتهامية، تذيب شخصية أى متعامل معه، والخاص كشأن يومى وأليف وعادى وبسيط.. وكذلك حجم الفجوة بين الواقع والحلم بتغييره، والإحباط والضعف إزاء مهمة تغييرية عسيرة..

وكثيراً مانبه درويش قراءه دارسيه إلى حقيقة السخرية فى شعره، وصرح بأن شعره ليس جدياً بالقدر الذى يعتقده القراء. «إنه لعبة دامية وجارحة، وكم أود أن

(١) رندة ابو بكر: (التجربة الشخصية كتعبير عن واقع عام، فى شعر دينيس بروتس ودرويش)، مجلة ألف، العدد ١٧، القاهرة ١٩٩٧، ص٩٥.

(٢) فى المقابلة التى أجراها عباس بيضون مع الشاعر: سابق، ص٨٤ و٩٤ و٩٥ و٩٩.

(٣) صور درويش لاسيما فى كتاباته المبكرة، محتفظة بالكثير من العناصر الغنائية؛ ولماذا التوهج العفوى الذى أملته الفاجعة يوسف اليوسف: الشعر العربى المعاصر، ويصف صور درويش بأنها «أميل إلى التشيد الجنزى الحزين» نفسه، ص١٨.

(٤) رندة أبو بكر: (التجربة الشخصية...)، ص٧٥ و٧٦.

يتناول ناقد ما السخرية فى شعرى" ويصف نفسه بأنه فى الواقع مشروع فوضوى ومشرد...[١].

وتقتضى المفارقة توتراً دراميًا يبرع درويش فى اقتناص عناصره من ازدواجات وثنائيات وتقابلات، تتنوع على نفسها، وتتوالد بشكل ملفت، وإن كان تناقض أو تقابل الجمل أو العبارات المكررة هو ابرز تشكلاتها، كما أن تقابل الماضى والحاضر، أو الواقع وحلم التغيير، هو المحتوى أو المضمون المولد لاغلب مفارقات درويش وهى تأخذ شكل سخريات مريرة أو فكاهات مضمنة أو انحرافات صورية ولغوية، نجدها مثلاً فى هذا البيت من قصيدة مفارقة نموذجية هى (خطبة الهندى الاحمر ماقبل الاخيرة أمام الرجل الأبيض)[٢]:

..... وكنا هنا

نعمر أكثر لولا بنادق انجلترا والنبيذ الفرنسي والإنفلونزا

إن قراءة مثل هذه الانحرافات الحادة التى تخلق موقف السخرية، كتنويع على المفارقة الأساسية، لا يمكن ان تقرأ بكونها (أداء) فحسب، أى عطف (الإنفلونزا) و(النبيذ) على السلاح الذى أخرج الهنود الحمر من موطنهم أو ابادهم على ارضهم. فالتمركز هنا حول مفارقة اكبر تختبئ وراء العبث أو المداعبات الساخرة، اعتقاداً بما حصل للهندى الأحمر على ارضه، كواحد من أبناء (شعب هذا المكان الجريح) كما تقول القصيدة، ثم ليضاف المعادل الشعورى الذى تبثه فى قارئها إلى تأمل حالة الفلسطينى، كما يراد له يكون. وقد تنخلق السخرية من انحراف لغوى عبر الاسناد لغير ماهو متوقع كقوله:

– عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم

(١) فى مقابلة مع درويش أجراها باتريس باراس عام ٨٣ لصحيفة لوموند، ونشرتها مجلة (الكرمل) مترجمة فى العام نفسه، ينظر: حاتم الصكر، الأصابع فى موقد الشعر، ص٣٢١.
(٢) محمود درويش: أحد عشر كوكبًا، ص٤٧.

- عادوا على أطراف هاجسهم[1]

أو السخرية من التسميات وتقليب معانيها لا ستخراج دلالات عابثة:

- لو كان ذو القرنين ذا قرنٍ، وكان الكون أكبر

لتشرَق الشرقى فى الواحه.. وتغرب الغربى أكثر

لو كان قيصر فيلسوفًا كانت الأرضُ الصغيرةُ دار قيصر[2]

وقد تكون السخرية ذات طابع شعبى، يحمل مفهوم النكتة كما يتناقلها أو يصنعها الناس فى حياتهم اليومية، ولكن ذلك كله فى سياق مأساوى فاجع كقوله فى قصيدة (مطار أثينا)[3]:

مطارُ اثينا يوزعنا للمطارات: قال المقاتلُ: أين أقاتل؟

صاحت به حاملٌ: أين أهديك طفلك؟ قال الموظف: أين أوظف

مالى؟ قال المثقف: مالى ومالك؟ قال رجال الجمارك: من أين

جئتم؟ من البحر. قالوا: إلى أين تمضون؟ قلنا: إلى البحر.

قالوا: عناوينكم؟ قالت امرأة من جماعتنا: بقجتى قريتى...

ولا شك أن العنصر الدرامى فى السخرية بارز هنا، لأنه يستدعى أساليب كالمحاورات، والتعليقات، واستحضار أصوات متعددة، من متباينة، بعضها يحمل وجهة نظر عدو. وهذا ما برع فيه درويش بين شعراء الحداثة، لأنه يستبطن صوت الآخر. ويقدمه فى القصيدة، رغم الذاتى. وهذا التوصل الأسلوبى لبحثنا، يضعنا فى مواجهة عنصر أسلوب ذى طابع سردى فى شعر درويش، أعنى به: المزج بين السرد والغنائية كما مر

---

(١) محمود درويش: مأساة النرجس وملهاة الفضة، ص٥.

(٢) نفسه: ص١٧.

(٣) محمود درويش: وردٌ أقل، ص٢٣.

بنا أعلاه، ولكن يهمنى أن اشير هنا إلى أن ذلك المزج بين آليات السرد (كالوصف والحوار والتسميات والترمين وتعيين الامكنة...)، وبين الغنائية فى وضوح معانيها ودلالاتها والإكثار من ضمير المتكلم ومباشرة الموضوع ومعاودة معالجته؛ سيترك تجلياته ومظاهره فى المزج، من جهة أخرى، بين العام والخاص. أو بين الذاتى والموضوعى. فكأنما تتمدد الغنائية إلى الذاتى والخاص، فيما يتكرس السرد الممزوج بها، من خلال الموضوعى والعام، نوضحه فيما يلى:

غنائية	ذات	خاص	أنا
سرد	موضوع	عام	نحن

ويكون بالامكان التعبير أسلوبياً عن تجربة شخصية فى صورة هموم عامة[١]؛ أو العكس كما حصل فى حاجة درويش إذا توخينا الدقة، فقد كان تميزه بين زملائه هو فى التعبير عن هموم عامة (فلسطين كموضوع رئيسى ومعاناة شعبها فى ظروف الاحتلال أو المنفى) فى صورة تجربة خاصة، تحضر فيها الذات بشدة.

وهذا التوتر بين العام والخاص، ينعكس على المعنى الذى يغدو توتراً معادلاً للعلاقة بينهما، وذلك واضح فى موضوعات الحب والمرأة، وعلاقة الإنسان بالطبيعة وبالطفولة والمدن وبالمنفى خاصة[٢] ففى هذه الموضوعات يبدأ الشاعر من تجربة شخصية ليعطيها إطاراً عاماً، مما يرتب اندماجاً ومزجاً آخر بين (الأنا) و (النحن) أى الذات والجماعة، وهو ما يحصل فى قصائد درويش حيث يتبادل (أنا) الشاعر المتكلم، و(أنا) جماعية أو نحن أوسع دلالة وأشمل لكونها ذاتاً جماعية.. ويحصل منتوج جمالى فذ، يقوم على تقبل الحقيقة بتقاسم المعرفة مع الشاعر؛ واعتبار هذه التجربة تعود إلى الآخرين، لا إلى صاحبها وحده[٣]. بل لن يتحقق (الأنا) فى القول إلا إذا استند إلى الـ(نحن)[٤].

---

(١) رندة أبو بكر: (التجربة الشخصية....)، ص٧١.

(٢) درست رندة ابوبكر (المصدر السابق نفسه) هذه الموضوعات بمقارنة شعر درويش بشاعر من جنوب افريقيا هو دينيس بروتس.

(٣) ميرى ورنوك: (استكشاف الذات....)، ص٩٤.

(٤) باختين: (القول فى الحياة والقول فى الشعر) ضمن كتاب: مداخل الشعر، ص٣٢.

مثيراً في قارئه ما يسميه باختين «ذلك المشترك بيننا، وما يجمعنا»[١]. ولعل درويش من أبرز الشعراء الذين تدرجوا عبر الغنائية ليصلوا إلى توترات درامية متحصلة بمزج بالاخر، والأنا بالـ(نحن)، والخاص بالعام. وهو تدرج يطلق عليه كمال أبو ديب مصطلح (تعدد الانا) ممثلا له بقصيدة درويش (يطير الحمام)[٢] حيث «يصبح تعدد الأنا سمة مائزة تبرز خلخلة وانفصاماً حادين وعداء وتناحرا»[٣]. وبالاضافة إلى الطبيعة الدرامية يمنح هذا التعدد للقصيدة بُعداً جديداً على صعيد الرؤية العربية للعالم هو "تعدد المنظور"[٤]. وقد ذكرنا آنفا أن درويش يبرع في استحضار اصوات متعددة، منبثقة عن الأنا ذاتها، منشقة عليها، فنجدها توالي ماضيها وتكرهه، وتحب الوطن وتنأى عنه، وتقترب من الأخر وترفضه، وتنغلق على نفسها وتقترب من الجماعة، وذلك كله مقدم في اطار درامي وصراعي أخاذ. وينسحب هذا المزج بين أنا الشاعر والجماعة، انبثاقاً عن عناق العام والخاص، إلى مسألة الذاكرة وهي ذات حضور درامي غني لدى درويش، فهي تتحرك افقيًا وعموديًا: ذهاباً وإياباً بين الماضي والحاضر كزمنين متقاطعين من جهة، يمثلان زمن التذكر – الآن – ، والزمن المستعاد (المتذكر). الماضي –، هذا من جهة الزمن؛ كما تمثل الذاكرة خصوصية للأنا، واندراجه؟؟ ضمن زمن الجماعة ومكانها وحياتها. وهذا ماسنراه واضحًا في سيرة درويش الشعرية المضمنة في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً)، حيث تعمل الذاكرة بهذين الاتجاهين في الزمن والصيغة معًا.

لقد أشار درسون كثيرون إلى غنى شعر درويش «الدرامي الفائق، والزخم الذى تضمه المشاهد الشعرية دراميًا»[٥]، وراقبوا عبوره من الغنائي إلى الدرامي، لا سيما

---

(١) نفسه: الصفحة نفسها.

(٢) في ديوان درويش: حصار لمدائح البحر، ص١٦٣.

(٣) كمال أبو ديب: (الواحد/ المتعدد – البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم)، فصول ٢، القاهرة ١٩٩٦، ص٦٩.

(٤) نفسه: ص٧١.

(٥) حسام الخطيب: (تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويش) ضمن كتاب (الشعر العربي في نهاية القرن)، ص٨٨. =

فى قصيدة (أحمد الزعتر) التى عدوها خروجًا على «التوجه الاحتجاجى أو الغنائى التفجعى الذى يسم القصيدة التى كان درويش يكتبها قبل ديوان (أحبك أولاً أحبك) ١٩٧٢، ومحاولة تشكيل النص وفق ما يتطلبه البناء الدرامى من عناصر لم يعرفها الشعر العربى»(١). ولعل من أهم العناصر التى يتحدث عنها هذا المقتبس، تلك التعينات والتثبيتات السردية زمانًا ومكانًا، وتعدد الاصوات، واللجوء إلى الذكرة التى تستعين على الاستحضار بالتسميات غالبًا. ونحن ندرك تمامًا ان التسميات هى من آليات السرد التى دخلت إلى القصيدة العربية مع موجة التحديث الأولى، وتصاعدت فى الشعر الحديث التالى للرواد، وهى «تحقق لآلية الخروج من الواحد إلى المتعدد»(٢) التى مر بنا انها ملمح درامى وجزء من تحول فى البنية المعرفية المتشكلة عربيًا كجزء من البنية الثقافية. وذلك يتأكد فى شعر درويش سواء بالتفلسف حول الاسم والتأمل فى مبدئه ودلالته، أو فى استخدام الأسماء بكثرة تعزيزًا لإيديويوجية النصوص، مثل (أحمد الزعتر) و (سرحان...) وحتى أسماء المدن (قصيدة بيروت) وغير ذلك(٣).

ولا بد لنا هنا أن نتساءل عن مدى خدمة هذه الاستعدادات الدرامية لدى درويش فى كتابة (سيرة شعرية)؟ بل كيف نستطيع كمتلقين ان نستخلص السيرة من العمل الأدبى؟

إن درامية القصيدة، حتى فى حال ترددها مع انعكاسات غنائية أو ملحمية كما فى حالة درويش، تسمح برؤية متقابلة دائمًا: فى الصيغ والأصوات والأزمنة، وأيضًا فى عمل الذاكرة والمخيلة. وهذا مايرشح شعر درويش دومًا، إلى جانب موازنة الخاص والعام،

= وينظر كذلك: صلاح فضل، اساليب الشعرية...، ص١٦١ حيث يقول «كان النقاد قد لا حظوا بروز (العرق الدرامى) بشكل مبكر فى خطابه (أى درويش) الشعرى عن طريق الحوار، وتعدد الأصوات، وتوقع بعضهم منه ان يكتب المسرحية الشعرية».

(١) محمد لطفى اليوسفى: فى بنية الشعر....، ص٧١.

(٢) كمال أبو ديب: (الواحد / المتعدد....)، ص٤٩.

(٣) الطريف معرفة وعى الشاعر نفسه بالتسميات، ففى حوار عباس بيضون معه (سابق): ص٩٢ تقول إن دلالة الاسم «متحركة ومتغيرة.. وإنها ترفد النص بمسافات بعيدة ضرورية للشعر».

والانا والـ(نحن)، ليغدو شعر سيرة ذاتية، انطلاقًا من المنفى إلى الوطن، من الآن الحاضر إلى الماضى، من وعى الذات إلى التكون..

لقد قرر باث بصدد بعض الشعراء المنفيين «ان الوعى بالمنفى هو علامة ثابتة للقصيدة الحديثة منذ قرن ونصف»(١). واحسب ان الانطلاق من زمن كتابة السيرة؛ ومكانية المنفى؛ والعودة إلى الوطن بواسطة الذاكرة، هو ما سيعيننا حقًا لقراءة (سيرة شعرية) نستخلص عناصرها من العمل الأدبى، ونتبين «كيف يحول الشاعر أعمق تجاربة إلى فن منظم»(٢).

لقد حاول درويش قبل هذه القصيدة - السيرة، ان يقدم لنا كسرًا من سيرته فى قصائد، وهى نصوص تحركها مرجعيات حياتية يوثقها الشاعر، فقصيدة (أحن إلى خبز امى) كتبها الشاعر مصالحة مع امه التى زارته فى السجن، و(جندى يحلم بالزنابق البيضاء) عن جار يهودى من أصدقاء الشاعر، يترك فلسطين بعد حرب ٦٧ لأنه لا يريد أن يكون ترسًا فى آلة حربية، وكذا قصة حبة لفتاة يهودية(٣) هى التى سيقول عنها (بين ريتا وعيونى بندقية) كذلك نستطيع تسمية تجارب أخرى تنقلها قصائده مثل (قصيدة بيروت) التى كتبها عن خروج الفلسطنيين من بيروت بعد الغزو الإسرائيلى للبنان...

ولكن أيًا من هذه القصائد لا يُطلق الذاكرة فى فضاء أوسع من الواقعة التى يريد الشاعر تسجيلها. لذا سيكون (لماذا تركت الحصان وحيدًا) وبكلمات الشاعر (سيرة شعرية) تنطوى على «عودة إلى ماضٍ ذاتى. ماضىً فى الكتابة. ذاتى الشعرية»(٤). ولكن فهم درويش لوصف السيرة بالشعرية ملتبس قليلاً، بسبب تداخل وصف الإدارة أى (شكل السيرة المكتوبة شعرًا)، بوصف الموضوع أو مادة السيرة، (ماضى الذات الشعرية)،

---

(١) اكتافيو باث: مقدمة (نشيد بحرى)، ص٣٧.

(٢) إدل: فن السيرة الأدبية، ص١٠٥.

(٣) حديث الشاعر عن هذه القصائد يرد فى مقابلة عباس بيضون، سابق ص٧٢ و٧٦ و٧٤.

(٤) نفسه: ص١٠٨.

وهذا الأخير لم تقتصر عليه سيرة درويش الشعرية فى ديوان (لماذا تركت....) كما سنرى.

ومن الطريف أنه لا بين صدور السيرة الشعرية مطلع عام ٩٥، وإجراء الحوار المطول مع درويش، والمشتمل على كثير من المعلومات الحياتية المباشرة، إلا أشهر من العام نفسه. وفى هذا الحديث يكشف درويش كثيراً من مراجع ووقائع سيرته الشعرية. واول ما يطالعنا مقارنته بين الأم والأب التى سأوجزها متتبعا دلالات ذلك التمييز الانفعالى والعاطفى، واستمرار الكلام عن الجد أيضًا، رغم ان درويش يوسع دلالات الأم والأب لتتجاوز – كما يقول – الصفة العائلية وتأخذ «أبعاداً مكانية وثقافية وإنسانية»[1]. لكننا سنتعرف على هذه الدلالات ثم نستقصيها كما تشكلت فى السيرة الشعرية.

الأب	الأم
الرحيل والهجرة	الأرض – البقاء
عدم الدفاع عن المكان	الاستقرار
متعدد	واحدة
متغير	ذات هوية مستقرة
مسالم	شرسة الطباع[2]

وإذا علمنا أن درويش هو الابن الثانى، المضغوط سايكولوجيًا بين الأكبر والأصغر. استطعنا أن نفهم تداعياته فى مقابلته، حول ما عاناه من قسوة. لكننا سوف نتوقف عند تجربتين شعريتين أضاءتهما المقابلة. وهما: تجربة الموت القصير الذى مر

(١) مقابلة بيضون، سابق: ٧٢.

(٢) الجدول مستخلص من المقابلة نفسها، ص٧١-٧٢.

به الشاعر أو ما أسماه «حادثة الموت السريعة» و«العودة من الموت إلى الحياة»(١) واستماعه إلى مغن ليلى فى القرية يطارده المجتلون نهاراً، ويروى كفاحه وغربته ليلاً(٢). وسنرى كيف تحولت الواقعتان شعراً. فالحادثة الأولى كتب عنها عدة قصائد، ومنها «حجرة العناية الفائقة»(٣) ذات البنية الايقاعية المدورة، والتى تبدأ - ربما بغير مصادفة - بكلمة (تدور....) ويعترض تدويرها بضعة أبيات مستقلة ينادى فيها الشاعر قلبه، ولايذكر سوى الحبيبة والام التى لم يشاهد سوى وجهه... وينتابه الفزع الإنسانى المعتاد من الموت "شاهدت قبرى على راحتى" وخلاصتها ان القلب «ضل قليلاً وعاد» مدركًا ان ثمة فى العمر وقتًا لاشياء كثيرة. أما صوت المغنى المطارد القادم من الذاكرة؛ فقد استحضره الشاعر فى (قصيدة الأرض) التى يقول فيها:

يغنى المغنى
عن النار والغرباء
وكان المساء مساء
وكان . المغنى يغنى
ويستجوبونه: لماذا تغنى؟
يرد عليهم:
لأنى أغنى
وقد فتشوا صدره
فلم يجدو غير قلبه
وقد فتشوا قلبه

(١) نفسه: ٩٨.
(٢) نفسه: ٧٨-٧٩.
(٣) محمود درويش: هى اغنية، هى أغنية، ص٤٣-٤٤.

فلم يجدوا غير شعبه
وقد فتشوا صوته
فلم يجدوا غير حزنه
وقد فتشوا حزنه
فلم يجدوا غير سجنه
وقد فتشوا سجنه
فلم يجدوا غيرهم فى القيود
وراء التلال
ينام المغنى وحيداً
وفى شهر آذار
تصعد منه الظلال(١)

وإذا ما اعتبرنا حديث درويش عن هذا المغنى الليلى الغريب والمطارد، وثقة خارج – نصية تضيء مداخلنا إلى القصيدة، فإننا نستطيع رؤية الإضافات والتعديلات التى تقدمها المخيلة لتعزيز عمل الذاكرة. وهذا شيء تسمح به السيرة الشعرية خاصة. وهكذا تولدت دلالات كثيرة عبر أغلفة كيان المغنى الذى يفتشه عدوه فلا يجد أخيراً إلا القيود ذاتها، بينما كان المغنى خالداً فى أثير صوته وحيداً... تعود ظلاله فى شهر آذار، كتموز القتيل المنبعث للحياة كل ربيع...

(١) نقلاً عن اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص١٦٧–١٦٨، التى ترى ان الذكريات فى القصيدة "تحمل خصائص السيرة الذاتية،... تدمج الخاص فى العام عن طريق استخدام الضمائر... على حين يربط هذه السيرة المزدوجة بأحداث واقعية تاريخية "... نفسه: ص١٢٥.

وهكذا يرفع الشعر فضاء السيرة ليختلط فيها الممكن بالمتخيل، والواقع بالحلم؛ والحادثة بدلالاتها، وما يقدمه الشعر للسيرة هو نموذج لإمكان تشكل الشعرى من خلال السردى دون ان ينطفيء وهج الشعر تحت رماد النثر.

لقد اراد درويش كما يقول، أن يسجل «ما يشبه السيرة»(١)، ويعيد تأليف ماضيه واصفًا سيرته فى (لماذا تركت...) «بأنها ليست شخصية فحسب، بل تحمل تاريخًا عامًا»(٢). وتضم، سيرته مع الشعراء كى يغدو «هذا المستوى من السيرة الشعرية»(٣)، مرافقًا للسيرة الذاتية. ويصف الديوان بأنه «ديوان تفاصيل يومية»(٤). وبحث عن الشعر فى «الأشياء الأولى، فى العودة إلى السيرة الأولى، الأماكن الأولى الحيوانات الأولى، الطيور الأولى»(٥) وهو «عودة للغنائيات الأسطورية» أى حركة الغنائيات «فى فضاء أسطورى أو حتى ملحمى»(٦).

وسوف نتوقف عند هذا الوصف للسيرة الشعرية، فنجد أولاً أن درويش أراد بشعرية سيرته وصفًا لمناطق محددة منها، وهى التى يتحدث فيها عن تعرفه على شعراء مثل لوركا وقراءتهم... ووصفه لعمله بأنه شيء مايشبه السيرة، فليس إلا أمتثالاً لمفهوم السيرة فى تلقى المثقف العربى بكونها قصًا لحياة أو عالم خالص بالسرد. لكنه يعيد وصف عمله بأنه (سيرة) نافيًا عنها كونها (شخصية) انطلاقًا من فهه لصله الذات بالاخرين، والخاص بالعام، وما زاوية التاريخ تحديداً، حيث وجد درويش مكانًا فى التاريخ، حين لم يجده على الأرض. لكنه يستدرك ان التاريخ "ليس تعويضًا عن الجغرافيا المفقودة فحسب، لكنه محل لمراقبة الأشباح والذات والآخر فى مسيرة إنسانية أكثر تركيبًا(٧).

---

(١) مقابلة عباس بيضون: ص٧٢.

(٢-٦) نفسه: الصفحات على التوالى هى: ٨٤، ٩٨، ٨٤، ١٠٩، ٧٣.

(٧) نفسه: ص٨٢، ويضيف: «إن التاريخ ايقظ عندى حاسة السخرية. فهكذا تخف أعباء الهم الوطنى، وتجد الذات نفسها فى رحلة كونية عبثية المصير». نفسه.

وسوف يستوقفنا في حديث درويش عن سيرته الشعرية هذه، محاولته يجعل من المفردات الحياتية المعاشة، أساطير وحكيات سحرية، فكأنه يصبح مثالاً لما عناه سارتر حين أوضح «بأن الأفراد وان تشكلوا ضمن ميثاق اجتماعي- اقتصادي خاص، يعيشون حياتهم الخاصة باهتمامات وبصائر خا؟؟ وفردية، والمشاريع التي يشكلونها كأشخاص تصبح جزءاً من الاندفاع نحو الأمام، باتجاه مستقبل معاصريهم على نحو جماعي»[1]. وهذا ما يلح على قارئ (لماذا تركت...) الذي كان مشروعاً شخصياً بالنسبة لذات درويش لكنه جزء من الاندفاع العام للجماعة نحو الامام، باتجاه المستقبل.

وأول ما يطالعنا هو عنوان المجموعة الذي سنرى انه مستل من مقطع حواري في احدى قصائد الديوان. ولما كان الشاعر يرغب ان نقرأ القصائد واحداً؛ فإن ظهور عبارة حوارية من المتن، كلافتة عنوانية للتجربة كلها تجعلنا نفكر في دلالاتها المزدوجة، دلالات العبارة أولاً، ودلالة اختيارها عنواناً.

وسنجد ان صياغتها في المتن كانت استفهامية[2].

- لماذا تركت الحصان وحيداً ؟

- لكي يؤنس البيت، ياولدي،

- فالبيوت تموت إذا غاب سكانها..

بينما ظهرت على الغلاف الخارجي دون علامة (لماذا تركت الحصان وحيداً) وتكررت على الغلاف الداخلي، وحتى ترجمة العنوان إلى الإنجليزية، والكعب الجانبي للغلاف. فهل يراد منا قراءة العنوان على أنه خبر أو اعلان عن كيفية ؟ ذلك مالم يأخذه مخرجو الديوان في الحسبان، أو انهم نقلوا ما دونه الشاعر عامداً. وفي هذه الحالة نقدر لكي يتسق سياق العبارة؛ شيئاً محذوفاً من قبيل: (سأخبركِ) لماذا تركت الحصان وحيداً..

(١) ميرى ورنوك: (استكشاف الذات..)، ص٩١.

(٢) محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص٢٣-٢٤.

وسوف يقل المحمول الدلالى قوة وأثرًا، لأن صيغة الاستفهام تستفز معرفة المتلقى، وتشركه فى الحوار الاستفهامى.

ستطالعنا كذلك عتبة قرائية اخرى، هى الاهداء. فقد أهدى الشاعر سيرته[1]:

«إلى ذكرى الغائبين:

جدى: حسين

جدتى: آمنة

وأبى: سليم

وإلى الحاضرة:

حورية، أمى»

ونرى الام اخذت وصفًا استثنائيًا بين المهدى إليهم. فهى مميزة بأنها الحاضرة مقابل وصف الاخرين بالغائبين. كما ان اسمها مردوف بصلتها به (حورية، أمى) بالفارزة المقلوبة التى لاتفيد مجرد التعريف مثل النقطتين المتعامدتين (:) بل ترادف الكلمتين وتنقلها إلى المساواة، وما يقرب من العطف دون رابط. مع افتراض إمكان عيش الام ووفاة الاخرين، فيفقد (حضورها) دلالته الفلسفية...

وثمة مقطع شعرى افتتاحى، معنون بجملة هى (أرى شبحى قادمًا من بعيد...) وهى تحريف للخاتمة التى تقول (أطل على شبحى قدمًا من بعيد) واستبدال الفعل (أطل) بـ(أرى) الاكثر إبصارًا ورؤية، يوجه قراءتنا لوثوقية أشد ويقين أرسخ، بأن الشاعر- عبر هذه السيرة - يستدعى ظله، أو شبحه، أو قرينه، كى يشاركه فى سرد سيرته[2].

---

(١) نفسه: ص٩.

(٢) يغرينا التأويل، واختبار انعكاسات النص على مستوى التلقى، بتأمل لوحة الغلاف للفنان العراقى ضياء العزاوى، فثمة شكل لشخص ملاصق ظلاً غير واضح، بحجمه نفسه، وكأنه فهم المقصود بشبح الشاعر، هذا الظل المصاحب للجسد.

والشخص أو شبحه، فى الرسم المثبت على غلاف الديوان، واقف ينظر إلى امام بدهشة وذهول فيما عينه التى يسمح لنا المنظور برؤيتها تقع إلى الجانب، مدورة مفتوحة: بقعة سوداء فى شكل أصفر قريب إلى الدائرة، فكأن الشخص كائن سيرى، يقف على أرض واقعه، لكن ذاكرته تشده إلى ما مضى، بينما تتكفل البقع اللونية الاخرى بإنجاز كوى وفتحات تسمح (من جهة القلب) بتدفق الشعور المتعاطف مع الماضى، رغم الخطوط التى تقطع فضاء الكوى وتغرقها فى ظلام دامس.

وسوف نقرأ الديوان بكونه عملاً أو نصًا واحدًا، رغم ان الشاعر وضع تسلسلاً متصلاً فى فهرست (القصائد) يبدأ بالرقم -١- لقصيدة المفتتح (ارى شبحى قادمًا من بعيد) حتى آخر قصيدة. مع ان الأولى تقع خارج الأقسام الستة التى انقسم إليها الديوان، وكل قسم يضم عدداً من النصوص، سنرى إمكان قراءتها كحركات فى رحلة العودة إلى الماضى. فالشاعر يهيئ قارءه لنظرات بانورامية حيث يطل كشرفة بيت لأعلى مايريد ان يرى؛ فنتعرف على ماتبصره عينـاه: وهو قطع من تاريخ الوطن فيطل على:

موكب الأنبياء القدامى

وهم يصعدون حفاة إلى أورشليم

ومن تراثه:

اسم أبى الطيب المتنبى

المسافر من طبريا إلى مصر

فوق حصان النشيد

ومن نفسه وأسرته:

صورتى وهى تهرب من نفسها

إلى السلم الحجرى، وتحمل منديل أمى

وتخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عدت

طفلاً؟

ومن قراءاته:

على عقد إحدى فقيرات طاغور

تطحنه عربات الأمير الوسيم

ولأنه يبدأ القسم الأول من الديوان بالوقوف عند المكان؛ معنونًا القسم بـ(أيقونات من بلور المكان)، فقد تنبه الدارسون إلى أن الديوان «سيرة المكان حين تحويه الجغرافيا لكى ينبسط فيه التاريخ، وسيرة مواقع المكان حين تنقلب إلى محطات للجسد، وعلامات للروح، وتصنع بالتالى ملحمة فريدة لسيرة ذاتية كثيفة تتحرك فى فضاء - لا كأى فضاء - وتمسح الزمان من ارتفاع عين الطير»(١).

وإذا كان الكاتب هنا، يركز على مكانية السيرة، ويجعل فضاءها الزمان الممسوح من ارتفاع مناسب، فإننا سنبدأ من تشخيصه الأخير للفضاء، وندعو وجهه نظر الشاعر فى هذا العمل: وجهة نظر عين الطائر التى تمسح الفضاء من أعلى، لأن الشاعر اختار الفعل (أطل) الذى يقتضى نظراً من الأعلى إلى الأسفل، فكأن الحاضر كامتداد للزمن الماضى، يقف الشاعر عنده، أى فى الأعلى ليتأمل ماضيه فى قرارة ذكرياته.

ولعل استخدام الفعل (أطل) مكرراً فى المفتتح هو الذى شجع على اعتبار الرؤية هى رؤية عين الطائر المطل على هاوية من ارتفاع.. ويعزز ذلك استخدام الشاعر الجار والمجرور (من بعيد) مع الحال (قادمًا)، فهو عائد، فى لجة الذكريات، من ماضيه.. ويستطيع الشاعر هنا وصف نفسه كما يشاء لأنه راوٍ مشارك، شأن رواة السيرة الذاتية، لكن ماسيغفله من تفاصيل إطلالته رؤيته، ليست نقصًا أو خللاً سردياً أو محدودية فى العلم لكونه يعلم بقدر يعرض من أحداث بالتزامن، ولكن لأن إطار السيرة

---

(١) صبحى حديدى: (هذا الكتاب)، كلمة على الغلاف الأخير للديوان.

الشعرية، هو الذى ينقل علم الشاعر إلى هذا السديم من الأشـياء غير المتجـانسـة، وذلك جزء خطاب السيرة الشعرية؛ فهى لا تحفل بالتفاصيل أمانة للذاكرة، بل تقبس لتضيء مناطق الشعر، وتسرق فضاءها لتصنع فضاء القصيدة الممتلئ بالتماع الصور والمعادلات الرمزية غير المباشرة للحالات المتمثلة.

هكذا يصبح كل بحث عن تفاصيل أو كسر سيرية حقيقية، لا مجديًا، لأن السيرة الشعرية ستنشغل بالتعبير التمثيلى لا التقـريرى، تجيء فى موج السيرة الشعرية، أشياء طافية بالتداعى أو التمـثيل، انطلقت من تثبيتات مكانية وتحيينات زمانية، وتسميات وشخصيات واحداث. ولسوف يجهد القارئ المؤول نفسه ليلملم تلك الكسر الشحيحة، لأن درويش، ببراعة شاعر حديث، قلب المعادلة المألوفة حيث يلتهم التاريخ الشعر، فصار الشعر ملتهماً للتاريخ، مغيباً إياه فى خطابه ذى الفضاء البلاغى والصورى والايقاعى والدلالى الخاص. وسارع دارسو درويش إلى تتبع أقسام قصيدته الستة، ليروا فيها حركات تبدأ بالولادة[1]. وهذا توصل ذكى عبر مستندات القراءة النصية لكننا سوف نسأل أولاً: لماذا ستة مشاهد أو ست حركات؟

لأن الشاعر يفكر بالخلق (سبعة أيام) مضيفًا قصيدة المفتتح للفصول الأربعة؟ أم لأنها ايام الاسبوع ؟ أتراه كان يفكر بما خلق هذا الكائن السيرى وكونه على مر أيامه المليئة بالأحزان والأحلام والهزائم والأهام والتجارب؟

سيصحبنا الشاعر إذن فى (إطلالة) من أعلى، حيث ولادة طفل (يولد الآن) فى طقس آذارى، يكرر الشاعر ذكره كثيراً فى قصائده، مقترنًا بالولادة الحقيقية (ولادته) أو «الولادة الرمزية للطبيعة»[2]، وحيث نبوءة خفية تولد مع الشاعر، وصرخته الحذرة، ورؤيته

---

(١) فخرى صالح: (لماذا تركت الحصان وحيداً: عن اللحظة الفلسطينية الملتبسة فصول، ع٢، القاهرة صيف ١٩٩٦، ص٢٤٠. ويعتبر فخرى انقسام العمل إلى سته مشاهد (= حركات) هى بمثابة فصول السيرة الذاتية للشاعر.

(٢) وهو شهر الانتفاضة الذى يتحدث عنه درويش فى (قصيدة الارض)، ويحدث فيه كل شيء: الولادة والانتشار فى الارض والسجن الأول والحب الأول واكتشاف الأرض لسحرها.. ينظر: اعتدال عثمان، إضاءة النص، ١٢١ وما بعدها.

الملائكة يلعبون مع الذئب فى باحة الدار، فى استدعاء قناعى ليوسف والذئب وأخوة يوسف.. ولكن ثمة حركة تقطع الولادة، وهى (الرحيل) المعبر عنها بالجملة المكررة:

أسرجوا الخيل،

لا يعرفون لماذا،

ولكنهم أسرجوا الخيل

وهكذا تحف (الجماعة) بالشاعر فى طقس الرحيل الذى سيبدأ بعد أعوام من الولادة، ولا ينتهى. رحيل مؤقت عام ٤٨ إلى لبنان بصحبة الجد ورائحته، ومنظر الشاحنات القادمة من البحر، ويحف المشهد القروى بالولادة والرحيل، فنفهم أن الشاعر ابن قرية، ولد فقيراً ورحل بعيداً عن قريته، مكتفياً مع (الجماعة) بأغنية: (سوف نرجع عما قليل إلى بيتنا).. يرددها الغرباء الذين انطلقوا بعد عشاء سريع إلى الشاحنات! وسنجد أن درويش يستخدم (الغرباء) بمعنى خاص، «أقل بعداً من الآخر» و«أقل مسافة»[1] كما يقول، فهناك الغريب والعدو والأجنبى، وهذا يجعلنا لا نسلم آليا بأن الغرباء هم الفلسطينيون وان الغريبة هى فلسطين[2] فللشاعر مفهوم متسع لهذه المفردة ورمزيتها بحسب سياق النص، ولكنه فى هذا الديوان بالذات يستخدم (الغرباء) رمزاً لمن هم خارج ذاته، مع تربهم منها أسرياً أو وطنياً أو مصيرياً.

ويغلب على أسلوب المشهد الاول: الحوار، فثمة أحداث تقهر وعى الطفل، فيتساءل ويحاور أباه، رمزاً للجيل الذى شهد الخروج والرحيل الأول، بل تصبح بعض المقاطع حواريات كاملة[3]، وكتعبير عن التحام السيرة الذاتية بالمشهد الجماعى العام، نرى الشاعر (الابن) يحمل أباه، بعد أن كان الأب يحمل ابنه، كناية عن تحمل الأبناء مصائر الأرض الضائعة بعد تعب آبائهم:

(١) مقابلة عباس بيضون مع الشاعر: ص٧٧.

(٢) هكذا يفسر حسام الخطيب رمز الغريب فى شعر درويش. ينظر: (بنية النص التكوينى) سابق، ص٨٩، ٩٢.

(٣) درويش: لماذا......، ص٣٨ و٤٠.

- يا أبى، هل تعبت

أرى عرقًا فى عيونك؟

- يابنى تعبت.. أتحملنى؟

- مثلما كنت تحملنى، يا أبى،

وسأحمل هذا الحنين

إلى

أولى وإلى أوله

وسأقطع هذا الطريق إلى

آخرى... وإلى آخره!

فى المشهد الثانى (فضاء هابيل) تضعنا السيرة فى حدود الضحية مستعيرة الخطيئة الأولى ثم مقتل هابيل على يدى أخيه قابيل ونزول آدم إلى الأرض، ويكون الغناء بمصاحبة أوتار عود إسماعيل استعارة لاسم جد العرب إسماعيل بن إبراهيم، وإعادة تمثيلية للتكوين الأول، وقتل الأخ؛ كما يراد لها أن تغدو الآن: مقتل هابيل الفلسطينى على يدى قابيل اليهودى، وحكم الغراب فى دفن القتيل، وهى أمثولة يكررها درويش كثيراً فى شعره، وهى تترسب فى وعيه، رمزًا لما حصل للفلسطينى من مأساة قريبة. بينما يرمز فى القسم الثالث (فوضى على باب القيامة) للعودة إلى الوطن، حيث رجعت أسرة درويش بعد نزوح مؤقت إلى لبنان، عادت إلى قريتها (متسللة) كما يقول[1] وهنا يتذكر قريته وقبر جده وتعاليم (حورية) (= أم الشاعر) ويصف انتظاره دون جدوى، لمعجزة أو قيامة حيث لا (أنات) الأسطورية ولا مخلص.

وفى المقطع الرابع (غرفة للكلام مع النفس) يوغل الشاعر فى تذكراته محاولاً اكتشاف ذاته: (من أنا؟) وهو يتعرف على الشعر فيزداد تشرداً:

---

(١) مقابلة عباس بيضون مع الشاعر: ص٧٤.

مذ وجدت القصيدةَ شردُت نفسي

وساءلتها:

من أنا

من أنا؟

ونحس أن (الغرفة) هى غرفة سجن، وإن الشاعر فى بلاد بعيدة عن قريته، كأبى فراس الحمدانى، وهى إعلان عن تعرفه على أسلافه الشعراء، وتصوير للسجن، حيث الأم- التى كانت تزوره فى سجنه- تعاتب سجانيه، مماهيًا بين أمه وأم الشاعر الحمدانى، ثم ينظم قصيدة كلاسيكية تذكرنا- بعنوانها ونظامها- بتعرفه على التراث الشعرى القديم، ويعود ثانية لأجواء أبى فراس، الذى ناحت حمامة طليقة خارج سجنه الرومى، فيما تذكر درويش دوريًا هو الطائر الفلسطينى المعروف، ويستعيد أفكار أبى فراس:

لَك ماليَس لى، الزرقة أنثاَك

ومأواَك رجوع الريح للريح

فحلق، مثلما تعطش فىً الروح

للروح، وصفق للنهارات التى ينسجها

ريشك، واهجرنى إذا شئت

فبيتى، ككلامى ضيق.

وفى المقطع الخامس (مطر فوق برج الكنيسة) يعود الشاعر إلى الأساطير الإنسانية، "فكأنه محارب طروادى، يكتشف فى محاورة مع هيلين أنه لم تكن ثمة ضرب طروادة أبدًا: فى إشارة بليغة إلى حرمانه، حتى من تصور ذاته طرواديًا معاصرًا مهزومًا"(١)، وهكذا يمضى فى ترانيم الحب المحكوم بالفراق التراجيدى

(١) فخرى صالح: (لماذا تركت الحصان وحيدًا)، سابق، ص٢٤٣.

دائمًا؛ وللمرأة التى تعبر كالغجرية مرة واحدة ثم لا تعود وتظل للشاعر التذكرات والهزائم "كما يمر دمشقى بأندلس!".

وفى المشهد الختامى (أغلقوا المشهد..) يلجأ الشاعر إلى قناع (برتولد بريخت) وهو يشهد أمام محكمة عسكرية، ولكن عام ٦٧ عام النكبة الثانية، وضياع المزيد من أرض فلسطين؛ وهو يخاطب قاضيه، ويدينه. كما يتحدث عن فصل آخر من انتصارات العدو الذى أغلق جنوده المشهد وذهبوا، فلم يبق لامرئ القيس إلا أن يذهب على درب قيصر وحده، تاركًا لأحفاده لغته!

أما المقطع الختامى فى هذا المشهد، فهو يستبطن الغد، ويحاول الإطلالة على المستقبل؛ إذ يحاور عدوًا لا يريد الحوار، ويمضى فى العيش فى وطن الآخرين، دون أن يسمع كلامهم، مخبئًا لغته (فى مجال سريع)، علامة على استحالة الحوار أو جدوى الكلام معه!

إن درويش يعلم- وهو يروى طرفًا من سيرته- أنه يأتى إلى الشعر، بواقعات وأحداث يحاول أن يخفف على القصيدة عبئها ونثريتها، لذا يعلى فضاء الشعر، ويلتزم بضمير المتكلم، مع انعطافة ضرورية لضمير الجماعة. كأنه إذ يروى قصته لا يجد له أبدًا من أن يروى قصة الجماعة (فتتعرف الجماعة إلى صوتها فى صوته الشخصى" كما يقول[١] ولعل سؤال درويش الشعرى نفسه، سيوجهه القارئ بعد أن ينهى سيرته الشعرية، حين يقول فى (مأساة النرجس...):

من صاغَ سيرتَهُ بمنأى عن هبوب نقيضها، وعن البطولةِ؟

لا أحد..

ولعل القارئ سيجيب بالجواب نفسه (لا أحد..) وهو يروى النقيض والبطولة فى السيرة المهرّبة شعرًا، من حدود السرد، وبواسطة الأنا، من ضغط الجماعة، وفى إطار الخاص من خضم العام، وبالسفر إلى الماضى هجرًا للحاضر، ولكن لم

(١) مقابلة عباس بيضون: ص٧٤.

يستطع درويش أن يبتعد عن تلك النقائض كلها، فحضر السرد والجماعة والعام والحاضر، في مواجهة تمددت على مساحة النص السيرى الطويل هذا.

وإذا كان لنا أن نختم هذا الفصل، فسوف نشير إلى عمل أخير لادونيس، حاول فيه أن يكتب سيرة غيرية بطلها الشاعر أبو الطيب المتنبى.

وتتيح لنا قراءة الجزء الأول من هذه السيرة المعنونة (الكتاب)[1] أن نرصد بعض إمكانات السيرة فى النص الشعرى الحديث.

لقد أراد أدونيس أن يكون (الكتاب) استقصاء شاملاً لحياة أبى الطيب المتنبى وشعره، موثقًا وقارئًا ومؤولاً. وجعل عنوانه الجانبى (أمس المكان الآن)، فى مزاوجة فذة- ومزدوجة- بين الزمان والمكان فى المستوى الأفقى، وبين الماضى والحاضر فى مستوى عمودى يتخلله ويخترقه، عاكسًا بذلك يقينه بأن المتنبى شاعر أزمنة متعددة، وشاعر حياة ضاجة وممتلئة، تنعكس ظلالها على الحاظر.

ولكى يحدد موقعه كراوٍ خارجى، حرص أدونيس على أن يكتب على الغلاف الداخلى وصفًا لعمله، حين قال:

"مخطوطة تُنسب إلى المتنبى

يحققها وينشرها أدونيس"

وبذلك ابتعد أدونيس- كمحقق وناشر لمخطوطة منسوبة للمتنبى- مخليًا المكان، للشاعر نفسه كى يتحدث، مقدمًا ضربًا جديدًا من القناع، الذى يظهر فى مبتدعه، بالقوة نفسها التى يظهر فيها وجه صاحبه.

ويدل على حضور أدونيس راويًا للسيرة، وجوده فى الحواشى والهوامش فثمة فى كل صفحة؛ قصيدة قصيرة تتكيف لتغدو مكتفية بالصفحة ذاتها، على لسان المتنبى؛ فى مسيرة خطّية متنامية، منذ الولادة، فيما يحتل الراوى- أو ذاكرة

---

(١) أدونيس: الكتاب- أمس المكان الآن- ١.

الراوى على وجه الدقة- الهامش الأيمن، ويكون للهامش الأيسر مهمة التفسير أو السند للرواية؛ فيما تأتى أسفل الصفحة حاشية، تستطرد على المتنبى فى أبيات قليلة مكثفة.

وتنقسم المخطوطة إلى عشرة أقسام مرقمة بأرقام لاتينية، منها ثلاثة تمثل ملاحق للكتاب، هى: (الأوراق) و(الفوات) و(توقيعات).

وواضح أن أدونيس يفيد من تقنية المخطوطة العربية القديمة، واستثمار الحواشى والهوامش والاستدراكات والملاحق التى تتصل بها. كما يطور أسلوبية القناع؛ ويمارس دور المؤرخ، حيث يوسع مفهوم السيرة ليدخلها فى أفق التاريخ السابق على ولادة المتنبى. إذ تبدأ ذاكرة الراوى من سنة إحدى عشرة للهجرة، أو عام السقيفة، معلنًا نيته القناعية حين يقول[1]:

سأخيل حالى لابسَة حالَه وأكرُر تلك

الجحيم بلفظى- بسيطًا، مستضيئًا بما قالَهُ،

ولعل أدونيس الذى أفصح عن جزء من سيرته شعرية بالمعنى المعروف فى قصائد ذكرناها آنفًا؛ يعكس فى تقنية (الكتاب) فهمه للسيرة، حيث المتنبى هنا كائن تاريخى؛ أى أن تكونه يمتد من (متن) حياته، مرمّزًا بالهوامش التى تحف بهذه الحياة، وتحمل تفاعلات الأحداث التاريخية التى أسهمت فى تكوينه، من وجهة نظر أدونيس؛ كاتب السيرة، ومبتكر قناع المتنبى صاحب السيرة.

لذا وجد المتلقون ثقلاً خاصًا لأحداث التاريخ، التى تُروى فى الهوامش شعرًا؛ وتشكل فى مجملها تاريخًا دمويًا، يعج بالقتلى والمغدورين؛ ويمحو المهمشين الذين لم ينصفهم التاريخ.

ولكى يستكمل أدونيس، صورة المتنبى وتكونه وصيرورته، فقد تحدى فى النهاية كل فصل من الفصول عمن أسماهم (الأسلاف) من الشعراء:

---

(١) أدونيس: الكتاب، ص ٣٧.

أتفيأ- أخرج من هذه الذاكرة
من مداراتها، ودواليبها الدائرة،
أتفيأ أسلافي الآخرين
الذي يضيئون أعلى وأبعد
من ظلمة القتل، من حمأة
القاتلين[1]

ويأتينا في (الهوامش) صوت هؤلاء الأسلاف في قصائد قصيرة عنها يحمل كل منها عنوانًا باسم واحد منهم، يحاول أن يكون مكملاً لصورة المتمرد والثائر والمخالف التي كان عليها المتنبي، كما قرأه أدونيس، وسيرته.

ويلزمنا التعرف على تكنيك السيرة؛ فهي مكتظة، مزدحمة، يضطر القارىء أن يكون فيها، متابعًا المتن والهامش والحاشية؛ قارىء شعر وتاريخ، فتحتدم القراءة وتتوتر المعاني، لتعكس بلبلة شبيهة بتلك التي خلقها المتنبي نفسه، حين ملأ الدنيا وشغل الناس.

ويكرس أدونيس في هذا النص السيري ما يسميه (القصيدة المفتوحة) على ما مضى وعلى ما يأتي، والمتعددة بأصواتها وتشكلاتها[2]. وهذا تشخيص نموذجي يصف عمل أدونيس في (الكتاب)، لأنه يحقق انفتاح الزمن على حياة المتنبي كماض بالنسبة لنا؛ ويغلّف ماضيه نفسه، بماض آخر، هو التاريخ الدموي المؤدي إلى حياته وأفكاره، ثم يصب ذلك كله في زمن التلقي المعاصر.

والعمل متعدد الأصوات والتشكلات كما وصفه الشاعر؛ فثمة أصوات تتداخل دائمًا، وتكمل بعضها أو تنقض الصوت السائد، وينعكس ذلك على الأبنية

---

(١) أدونيس: الكتاب، ص٨٣.

(٢) أدونيس: (لابد لكل شاعر مهما كان "مخربًا" من أن يبني عالمه الخاص)، لقاء: أجراه شاكر نوري، جريدة القدس العربي، 11 /12 -10 -1997، ص8.

والتشكلات، فيستخدم أدونيس ثلاثة أنواع من الكتابة الشعرية هى: قصيدة النثر فى ما أسماه (فاصلة استباق) تنهى كل فصل؛ وقصيدة الشعر الحر المعتادة، والقصيدة العمودية أحيانًا لتحقيق سياق ينقل إليه قارئهة، لاسيما فى حالات بعض الأسلاف من الشعراء.

ولا شك أن أدونيس ينقى تاريخ المتنبى الشخصى، ويتخير من الروايات مايلائم (المتنبى) الذى يريد خلقه من الحقيقة والتصور معًا.

هكذا ينطق المتنبى الجديد بهواجسه شعرًا:

لن أغنى لتاج–

لا لكندة، أو هاشم، أو هشام

الضياء الذى يتفتق من سرة الشمس،

وجهى: أحدًا لا أحد

سأغنى لتيه الأبد

عاليًا فى الكلام، لتيه الكلام

عاليًا فى الأبد[1]

وسوف يتسلم قارىء (الكتاب) شعرًا صافيًا برؤى حديثة، وصور أخاذة لكن سياق السيرة المروية عبر– المخطوطة–، ستجعله يتقبل هذا الشعر جزءًا من صياغة سيرية معاصرة للمتنبى، فيها من الشاعر المعاصر الشىء الكثير، أو من مبتكر السيرة والقناع، أدونيس نفسه.

وقد يؤخذ على أدونيس النثر العادى الذى نظم به قسرًا بعض أحداث التاريخ، فجاءت متكلفة العبارات والإيقاع، لكن ذلك سيظل جزءًا من معه ضخم لا

---

(١) أدونيس: الكتاب، ص٧٨.

يمكن التقرب منه بعجالة وضمن دراسة شاملة كدراستنا[1]، ترى التنويه- وحسب- بما تكتنزه القصيدة العربية الحديثة من إمكانات سردية تأخذ فى هيئة السيرة الذاتية والترجمة الغيرية نمطين طريفين؛ يسمح بتشكلات غنية، حقق فيها درويش وأدونيس نماذج شعرية عالية.

---

(١) درسنا عمل أدونيس السيرى عن المتنبى (الكتاب) فى بحث مطول فى العدد ٢ (أصوات) اليمنية، وبينا عمل أدونيس المطور عن القناع والمرايا، واستثماره لتقنية المخطوطة بشكلها العربى القديم، وحواشيها، وهوامشها، وكذا درسنا موازنتنا أحداث حياة المتنبى، ووقائع التاريخ السابقة عليه وتلك التى عاصرها، وموازنة السيرة والشعر والتاريخ فى العمل.

البـاب الثالث

قصائد السرد الموضوعى

الفصل الأول

القصيدة المطّولة

إذا صح ما نقل معاصرو السياب عنه أنه قال "لسُت شاعرًا غنائيًا ولكننى شاعر ملحمة وقصيدة طويلة"[1] فإن النزوع القصصى الواضح فى أشعاره المبكرة، سيخضع للتطوير المدروس، والمبرَّر نظريًا، حتى يصل إلى المستوى الذى بلغته قصائده المطوّلة المكتوبة منتصف الخمسينيات، والنصف الأول من ذلك العقد تحديدًا.

ولعل وعى السياب هذا، بالفرق بين أن يكون (شاعرًا غنائيًا) رؤيته وأسلوبه، أو (شاعر ملحمة أو قصيدة طويلة)، إنما يعكس تراجع فكرة التجديد فى داخله، ونظرته الشمولية إلى التحديث، بما لا يفعل عند حدود وحدة التفعيلة وتنوع القوافى، بل يصل إلى الأنواع السعر ذاتها.

وهذا التقابل بين الغنائية والملحمية، يمثل فهمًا متقدمًا للنص الشعرى كحاصل تلقائى عن (الرؤية) التى أراد المجددون تحريرها من هيمنة الغناء كموقف ولغة ومنظور أسلوبى وموضوعى وإيقاعى وتركيبى..

ولكن تصريح السياب الذى افتتحنا به فصلنا هذا، يعكس خللاً اصطلاحيًا وسوء فهم لنوع (الملحمة)، لا سيما وأن السياب أطلق صفة (ملحمة) على بعض أعماله الشعرية الطويلة[2]، مع أن للملحمة مفهومًا خاصًا يجب علينا أولاً توضيحه لننفى عن قصائده صفة الملحمية.

---

(١) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص٧٠.

(٢) ينُقل عن السياب قوله: "أحَب شعرى إلى ملحمتى الشعرية: القيامة الصغرى التى بقيت مبتورة لم تتم.."

يراجع: أحسان عباس: بدر شاكر السياب- دراسة فى حياته وشعره، ص١٥٠.

فلقد ارتبطت الملحمية كوصف للشعر القصصى، بموضوع البطولة، وتمجيدها كموقف إنسانى أسطورى معًا.. ويتسم العمل الملحمى إلى جانب ذلك بتعدد الحبكات وتعدد الشخصيات، مما يخدم مآثر البطل المقصود بالملحمة، وذلك يطبع العمل الملحمى بطابع الطول والسمو والإنسانية والأسطورية، مما يتضح فى ملحمة جلجامش وملحمتي هوميروس: الإلياذة والأوديسة.

ويقدم لنا المعجم الأدبى تعريفًا مقاربًا لما ذهبنا إليه، فينص على أن الملحمى "صفة تطلق على الشعر القصصى الذى يحكى مآثر بطل من الأبطال". أما الملحمة (epic) فهى قصيدة قصصية طويلة موضوعها البطولة وأسلوبها سام.. تهدف إلى تمجيد مُثل جماعية عظيمة.. تسرد مآثر بطل حقيقى أو أسطورى، تتجسد فيه هذه المثل.."[1].

وحتى التعريفات المعدّلة التى تستقى منظورات الحداثة ومفاهيمها، لا تتوسع أبعد من ميزة (الطول) و(تعدد) الأبطال و(أفعالهم)[2]

ولا شك أن المميزة الملحمية فى الشعر القصصى، لا تتحدد بالطول أو تعدد الشخصيات، بل هى فى الأساس رؤية شاملة للصراع والبطولة والمجد، لم يعد لها مكان فى الشعر القصصى الحديث، حيث تركزت (أرضية) القصيدة، وواقعية أحداثها وموضوعاتها.

فيكون وصف الشعر القصصى و القصائد الطويلة بأنها ملحمية، ضربًا من الامتثال لمزايا نوعية تاريخية لا وجود لها اليوم.. وما إحياء مثل المصطلحات والمفاهيم إلا توسيع لبلبلة المصطلح والمفهوم واختلاط الآن. تاريخيًا[3].

---

(١) مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص٢١٠ و ١٤٠، وعزيزة مريدن: القصة الشعرية، ص٢٤.

(٢) ينظر تحديد محمد لطفى اليوسفى مثالاً لذلك. إذ يرى فى كتابه (فى بنية الشعر العربى المعاصر) ص٢٦، إن "الملحمة قصيدة قصصية طويلة، تتسع لتشمل أفعال أبطال عديدين".

(٣) يصف عبد الجبار داود البصرى قصيدة السياب (من رؤيا فوكاى) بأنها (ملحمة) ويرى أن (الملحمة) تمثل أعلى مستوى شعرى بلغه السياب. يراجع: البصرى: بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر ص٣٦. وكذلك يصف محقق ديوان (قيثارة الريح، قصيدته الطويلة (بين الروح والجسد) بأنها ملحمة "تقع فى ألف ونيف من الأبيات ينظر: ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثانى، ص٢٣٤. وهذا الاضطراب يسم=

وإذ ننفى عن السياب فى قصائده الطويلة صفة (الملحمية)، رغم اعتقاده الشخصى، فإننا نثبت لهذه القصائد مزايا درامية سنتلمسها فى هذا الفصل منطلقين من عدّها قصائد طويلة أو مطولة، بحكم نزوعها القصصى الواضح المتأتى من زاوية الرؤية الأسلوبية، ولغتها، وتراكيبها، ومظاهر القص فيها.

إن القصيدة الطويلة تحمل إمكانية السرد، وتميل للحركة باتجاهه، يُحدث تحولاً فى القراءة وفى التوجه النظرى"[1].

وذلك يعنى تغير منظور التوجه الكتابى أولاً، أى الرؤية التى تتحكم العمل، ثم التغير فى منظور القراءة نفسه، على الرغم مما نقل عن أدجار ألان بو من إدانة للقصيدة الطويلة، وما أسماه (هرطقة الطول) وإنكاره وجود قصيدة طويلة[2].

ونستطيع أن نعلل اعتراضًا كهذا، بأنه نفى للرؤية الملحمية القديمة، ومحاولة لدمج أفق القصيدة بالعصر، عبر مطلب التكثيف أو الإيجاز، ويمس (الطول) كمظهر شكلى خارجى، وليس كجوهر رؤيوى، وانعكاس لتبدل الرؤية ذاتها، والاسترسال اللغوى والصورى، والاقتراب من النثر، وتعينات السرد القصصى.

إن النقاد والدارسين العرب المحدثين انطلقوا من الاعتقاد بوجود القصيدة الطويلة، أو المطولة الشعرية ذات المقاطع أو الفصول، أو الانتقالات الحديثة والوقائعية، "مما يعزز الطابع القصصى للقصيدة المؤلفة من مشاهد، ووضعيات، حيث تتتالى الأحداث وتتعالق، وفق علامة سببية"[3].

=الدراسات النقدية المبكرة خاصة. وقد أشرنا إليها فى أحد كتبنا. يراجع: الصكر، ما لا تؤديه الصفة، ص١١٩.

(١) ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود ع؟ ص٨.

(٢) رأى بو فى نفى وجود القصيدة الطويلة منقول عن: جينيت: جامع النص، سوزان برنار: قصيدة النثر، ص١٥٠، وبرنار لاتنكر دلالة التقارب بين القصيدة والحكاية والقصة القصيرة، وتمثّل بإحدى إشراقات رامبو التى كان عنوانها (حكاية). برنار، ص١٥٣ و٢٨٩

(٣) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص١١٥. وفى أكثر من مكان يؤكد وجود القصيدة الحكاية، والقصيدة القصصية، ص١٠٧ و١٠٩ و١١٠ و١٢٤.

ويكاد المصطلح أن يكون مستقرًا بخصوص القصيدة الطويلة أو المطوّلة، وهى التى وجدتها نازك الملائكة مجسدة فى قصائد الهيكل الهرمى التى تتضمن (فعلاً) أو (حادثة)، "لا مجرد شيء جامد يحتل حيزًا من المكان وحسب، وفى نطاق هذا الفعل يتحرك الأشخاص والأشياء ويمر الزمن"[1].

وسنحاول أن نتلمس الاستعداد الدرامى لدى السياب، حتى فى شعره الأول السابق على تجاربه الحديثة.

وإذا كانت بدايات السياب تنبيء عن غنائيته العالية، فإن فى تلك البدايات مؤشرات على الحس الدرامى، ليس فى القصائد الطويلة وحسب، بل فى القصائد الحرة الأولى مثل (فى السوق القديم) التى يتضح فيها السرد بأسلوب صورى وتداعيات حرة ذات حركة، ومكان وزمان محددين[2]، كما يتجلى فيها أثر الشعر الغربى، ولا سيما مؤثرات إليوت بشكل خاص، ومنحاه التصويرى. وإحساسه بالمكان والزمان فى القصيدة.

لكننا محتاجون إلى وقفة- قبل ذلك- عند قصائده الطويلة التقليدية، أى التى تمتثل لتقاليد فنية موروثة، كوحدة الوزن وعدد تفعيلاته، ووحدة القافية، واستقلال البيت.

والواضح أنه فى مطولاته التقليدية، يعكس تأثره بالقصص الشعرية التى قرأها، لا سيما (غلواء) إلياس أبى شبكة، التى كتبها بين أعوام ١٩٢٦ و١٩٣٢ ثم نشرها عام ١٩٤٥[3]، متأثرًا بأجواء فترة ما بين الحربين العالميتين، والاعتراض على الظلم والقسوة ومعطيات (الواقع) القائم.

ومن هذه القصائد المطولة: فجر السلام، واللعنات، وبين الروح والجسد. وتتراوح تواريخ كتابتها بين منتصف الأربعينات (بين الروح والجسد)، ومطلع

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٤٧.

(٢) أشار إلى ذلك عبد الواحد لؤلؤة فى: (البحث عن معنى)، ص٢٠٨- ٢٠٩، وإحسان عباس فى: (بدر شاكر السياب)، ص١١٤ وما بعدها.

(٣) قمْت بتحليل قصيدة أبى شبكة (غلواء) فى كتابى: الأصابع فى موقد الشعر، ص٢٧٤ وما بعدها..

الخمسينيات (اللعنات) و(فجر السلام)، حيث كانت الرؤية الغنائية لا تزال متحكمة بشكل تام فى شعر السياب، فجاءت هذه القصائد على الطريقة التقليدية، وإن احتوت أفكارًا وعالجت موضوعات، تعد متقدمة على الخطاب الشعرى السائد فى مطلع النصف الثانى من القرن.

إن ما بقى من قصيدته الطويلة (بين الروح والجسد) بحدود مائة وعشرين بيتًا من أصل ألف بيت، كان قد أرسلها السياب، كما يذكر مؤرخو شعره، إلى طالب عراقى يحضر الدكتوراه فى مصر، ليسلمها للشاعر على محمود طه، ولم يعرف مصيرها بعد ذلك.

وهى تحمل عنوانًا جانبيًا هو (قصة شاعرين)، فالقص فيها مقصود، كما أن الشاعرين يمثلان الروح والجسد، ويحبان فتاة واحدة، يشير إليها باسم (أليس). أما الشاعران فبدون اسم، لكنه يشير إليهما بـ(شاعر الروح) و(شاعر الشهوة). وهو يصف كلاً منهما بالصفات التقليدية. فشاعر الحب أو الروح:

عف الغرام بحسبه من حبه   نظر يعف عن الآثام ويبعُد

أما شاعر الشهوة فهو مقدّم كالآتى:

تلك الدماء بقلبه المتضرم   تغلى فتدفع جسمه للمأثم

ويجمعها الشاعر فى لقاء فى الريف، ويتناظران حول المحبوبة التى تستسلم لشاعر الشهوة، كما يبدو، وهذا يسخر من شاعر الروح، عارضًا عليه أن يظل رفيقًا لها، ما دامت روحها له، وجسدها لشاعر الشهوة. ولكن شاعر الروح يرفض ذلك، لأنه يرى الأمر واحدًا:

الروح والجثمان شخص واحُد   إن عفَّ هذا، عفَّ ذاك الآخَر

ولعل ضياع هذه المطولة، يحرم المحلّل فرصة متابعة خط السرد وصراع الأفكار فيها، رغم أن خطتها الصراعية واضحة، وبرنامجها السردى لا يسمح لأكثر من تعارض الأفكار وتجريدها..[1]

---

(١) (بين الروح والجسد)- قصة شاعرين-، فى ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثانى، ص٣٣٤- ٣٦٤.

أما قصيدته الطويلة (اللعنات)، فيظهر فيها التزامه الماركسى واضحا، ويصور فيها صراع الشعوب مع الشر الذى رمز له بشخصية إبليس أو الشيطان، حيث يرسل أعوانه الشياطين لينصروا الطغاة على الأرض، فيتصدى لهم الثوار الذين انتصرت ثورتهم فى الصين، ويهزمونهم، رغم أن هؤلاء الشياطين استخدموا الغواية عبر إشاعة الخراب والفسق والقتل.. ويلاحظ الدارس التزام السياب التفعيلات التامة للبحر البسيط [مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن] وجوازاتها، مع تغيير القافية مع مقطع إلى آخر أو فى المقطع الواحد نفسه. ولكن كلاسيكية النظم فى القصيدة لم يمنع رؤية إنسانية النظرة فيها، وبدء استخدام السياب للرموز والأساطير، بداية متواضعة. فهناك إشارة للمعرى ودانتى وسقراط، وتضمين لقصة عصيان إبليس وتمرده، لكنها استخدامات عابرة سوف تتعمق دون شك فى قصائده اللاحقة.

كما أنه يستخدم التسميات مثل (لمياء) للمومس، و(بلزاب) للشيطان المكلف بالشر على الأرض، و(شيرين) اسمًا للجبل الذى يدور عليه الصراع.

والملاحظ أن السياب تستهويه صورة المومس كضحية أولاً وإغواء وفساد للعقل والروح ثانيًا، كما يذكر العمى و(رسالة الغفران) للمعرى، و(الجحيم) لدانتى وكذا (هوميروس) فى إشارات لترابط الفكر البشرى.

ولكننى لا أؤيد ما ذهب إليه باحثون رمزيون، من أن السياب فى هذه المطولة إنما "يحاول التوفيق بين معطيات الفكر الأسطورى البروميثى ومعطيات الثقافة الدينية"(١).

فصورة إبليس لا تحيل إلى بروميثيوس حتى بشكل سلبى، وإنما هى تمتثل لفكرة الشر الخالص، وتمثيلها عبر الجحيم الذى يتسيد فيه إبليس(٢).

---

(١) على الشرع: الفكر البروميثى والشعر العربى الحديث، ص٨٠.

(٢) (اللعنات) فى (ديوان بدر شاكر السياب)، المجلد الثانى، ص٣٦٧- ٤١٦.

وإذ نصل إلى قصيدة تقليدية مطولة ثالثة هى (فجر السلام) نجد فيها تقدمًا واضحًا قياسًا إلى سابقاتها. فهى ذات أجزاء أو دورات يتغير فيها الأسلوب الشعرى والبحر أيضًا. فهى تبدأ بأبيات طويلة على البحر البسيط، ثم تنتقل إلى مقاطع قصيرة من البحر المتقارب، ثم إلى مقاطع طويلة من البسيط، ثم مقاطع قصيرة من الكامل، تعتمد البيت المدوّر لا الشطرين، وبتقسيم ثلاثى متواتر متغير القوافى من مقطع لآخر. وأخيرًا تعود دورة البسيط باندفاعة الوصف والصور والأبيات ذات الشطرين والقافية الموحدة، ويختتم السياب مطولته بمقاطع ثلاثية قصيرة من الكامل.

والملاحظ عدا تنويع الأبحر وطول الأبيات وتعدد القوافى، أن السياب يقدّم لهذه المطولة، ويوجه القارىء إلى ما يسميه "الصراع بين الشر والخير، بين الموت والحياة، بين قابيل وهابيل"[1].

وأنه قديم منذ أقدم الأزمنة.. وها قد انقسم العالم اليوم علىٰ أساسه. وواضح أن الدعوة السلامية الصريحة التى تبنتها (حركة أنصار السلام العالمى) كانت الدافع أو المشغل لهذا النص المطول الذى فسر السياب مقطعه الأول مضمونيًا، بأنه يتحدث عن (يد الشعوب) التى تترصد للطغاة ثم ظهور (فمن الحرب) الذى يريد ابتلاع الحرث والنسل.. لكن الشاعر متفائل، فثمة شعوب تنهض فى بقاع الأرض المختلفة لترد مشعلى الحروب، وتفشل خططهم.

وإذا تركنا هذه الإقحامات التفسيرية التى تتصدر النص، وتفرض قراءة مضمونيًا، فسنجد ميلاً واضحًا إلى عرض الشخصيات النمطية غير المسماه مثل (عذارى) الحقول، و(الشيخ) الذى يحدث حفيده، و(الطاغية) أو المتسلط الذى يشعل الحروب بقسوة.. وهذه الشخصيات لا تتيح ظهور الدرامية المطلوبة فى القصة الشعرية ، كما أنها تفتقد عنصرى الزمان والمكان، إلى جانب ما يعتريها من سمات الضعف الفنى الذى شخصه فيها الدارسون، ولكن ذلك لم يمنعهم من عدّها

---

(١) مقدمة (فجر السلام) فى المصدر السابق نفسه، ص٢٣٥. ونص المطولة فى ص٤١- ٢٦٧.

قصيدة مهمة "تومىء إلى تحول لدى السياب فى الموضوع الشعرى"[1]. فأهميتها ليست فى ذاتها بل فى كونها خطا فاصلاً بين عهدين.. كما أنها تمثل انطلاقًا فى مجال القصيدة الطويلة التى سيكتب فيها خلال السنوات التالية من الخمسينيات قصائده: (حفار القبور) و(الأسلحة والأطفال) و(المومس العمياء) ذات النزوع القصصى الواضح..فأمعن السياب فى مغامرة القصيدة الطويلة، وكأنه يريد أن يثبت تميزه فى هذا المجال عن أقرانه، وأن يثبت طواعية القصيدة العربية الحديثة لهذا اللون الذى قرأه فى شعر شكسبير وإليوت وغيرهما..

لكننا بحاجة للتذكير بما أشرته قصيدة (فجر السلام) من بداية أسطورية رمزية لدى السياب. ففيها يركز على وجود الشر والخير، ولكن عبر قصة قابيل وهابيل، فكأنه يماثل الفكرة بالرمز، ويستفيد من المذخور القصصى لرمز قابيل قاتل أخيه. وهذا ما سيطوره لاحقًا فى قصائده المطولة الناضجة.

لقد عدّ النقاد (حفار القبور) و(المومس العمياء) قصتين ناضجتين من الناحية الفنية قياسًا إلى تلك المحاولات الأولى التى عرضناها، والتى تميزت بغياب الطابع القصصى الواضح، من تسميات مركزية وتعيين المكان والزمان وبروز خط السرد وغير ذلك.. بالرغم من احتواء تلك المطولات التقليدية على سمات فنية وموضوعية، سيطورها السياب لاحقًا كالنزعة الرمزية الأسطورية، وخلط الوصف الحوار، واحتواء الفكرة بروح حوارية عالية، عبر إيراد نقيضها الفكرى دائمًا، والطواعية فى البناء الفنى وزنًا وقافية وتقطيعًا فى بنية القصيدة.. وهكذا نستطيع أن نربط أجواء المطولات فى المرحلتين بالقول إن:

فجر السلام/ ستنتج الأسلحة والأطفال وحفار القبور.

واللعنات وبين الروح والجسد/ ستنتج المومس العمياء وحفار القبور

فثمة شواهد كثيرة على أن السياب يقوم بعملية تناص داخلى، لينتج شخصيات وأفكارًا وموضوعات، سبق له أن عالجها فى مرحلته الأولى.

---

(١) إحسان عباس: بدر شاكر السياب، ص١٥٥.

وإذا كانت (حفار القبور) و(الأسلحة والأطفال) تشكو من النمطية، وغياب التسميات وضعف الحبكة.. فإن (المومس العمياء) تتوفر على كثير مما افتقدناه فى (الحفار) و(الأسلحة).

إن أثر إليوت وشكسبير خاصة، سيكون واضحًا عبر المزج الحاد بين الغنائية والقصصية[1]، وعبر التضمينات التى أكثر منها السياب وأشار إليها صراحة فى حواشى القصائد.. وهى إحالات متنوعة من مصادر غربية متعددة لكن النفس القصصى والمحاورات تحيل إلى إليوت خاصة. وهذا واضح فى نموذجة الحر الأقصر (فى السوق القديم) مما سيتطور لاحقًا فى المطولات الثلاث.

وأول ما نستطيع تسجيله على نماذج فترة المطولات الحرة، هو انتقاؤه بشكل ذكى ومدروس يفجّر المفارقة فيها، ويستثمر الضدية الرمزية التى تكتنزها.

ولما كانت المطولات الثلاث مكتوبة ضمن المناخ الإيدولوجى نفسه فإنها تصب فى مغزى واحد بعد كل تحليل، حيث تتقابل الرموز بعدا مطلقة.. الأسلحة والأطفال، حفار القبور والحياة، المومس العمياء ومحيطها كله.

إن شجب الحروب الكونية والدمار الذى تسببه للعالم، يمكن التعبير بطرق شتى، لكن السياب اختار (الأطفال) بمواجهة (الأسلحة) ليؤكد المفارقة ويقويها. فهو لا يسلك سبل (الانزياح) عن الشىء إلى صورته أو ما يساويه بلاغيًا، بل يؤكد حضور الشىء بما يناقضه، لأنه يّعمق الإحساس به.

ولكن نزعة القص فى (الأسلحة والأطفال) غير واضحة عبر تعيّنات سردية محددة.

---

(١) يشير أكثر من دارس لأثر شكسبير وأليوت فى قصائد السياب المطولة، منهم:

- نذير العظمة: (شكسبير العربى)، مجلة علامات، ديسمبر ٩٤، ص١٠٧.
- وعيسى بلاطه: بدر شاكر السياب، حياته وشعره، ص٦٤.
- وكمال خير بك: حركة الحداثة، ص٣٦٨.
- وعبد الواحد لؤلؤة: البحث عن معنى، ص٢١٠ وهو يعَد العامية والتضمين من إليوت.
- وإحسان عباس: بدر شاكر السياب، وهو يضيف (البحيرة) للامارتين كمؤثر آخر وكذلك إديث سيتويل، ص١٩٠.

فهى تصوّر مشاهد عامة، لا تخلو من السرد، ولكن دون تحديدات واضحة، فليس من تسميات ولا حبكات أو أحداث متتابعة ولا أطر زمانية أو مكانية. فكأن الشاعر أراد التعبير عن نزعة السلام من خلال الموت المهيأ للصغار الأبرياء، ثم بالغ فى الوصف، ليلتقط مفارقات صورية هائلة، مثل تحوّل الأسرة والمهود إلى قذائف وأعتدة حربية.. ثم لتسقط القنابل على جدار خُطّ فوقه كلمة (سلام)! ويهيىء السياب للجو السلامى فى النص، أبتداءً من المدخل، حيث يتساءل:

عصافير؟ أم صبية تمرُح

عليها سنًا من غدٍ يلمُح؟

وهو يجعل هذا المدخل (لازمة) تتكرر إيذانًا بولادة هذا الجو الذى يقابل العدوان وتجارة الحرب التى عبّر عنها السياب بنداء بائع الحديد:

حديد عتيق

رصاص

وهو بائع متجول يشترى المهود والأسرة والأراجيح والكراسى وسواها من المصنوعات الحديدية المنزلية أو الأوانى الرصاصية والأدوات البالية، فينادى عليه الناس، ليعرضوا أشياءهم القديمة، فيشتريها بأسعار رخيصة. وهى مهنة كان البغداديون يرونها فى شوارع مدينتهم، وكذلك فى بعض المدن العراقية الكبرى.

من هذه الواقعة اليومية يستل السياب صورة الحرب والدمار، فيتخيل البائع الجوال هذا، تاجرًا يجمع الحديد العتيق، ليذهب به إلى المصانع الكبرى التى تصهره، وتعيد سبكه من جديد، على هيئة رصاص قاتل أو قنابل وصواريخ.. وسواها من عدة الموت وآلات الدمار، فتسقط على رؤوس الأطفال الأبرياء، لتقتلهم وتقتل من خلالهم رمز الحياة والبراءة والحرية.

لقد أفاد السياب من مرجعية واقعية، ومزج صورًا من خياله، بتلك الالتقاطة الواقعية العابرة.. فكان (بائع العتيق) من حديد ورصاص، هو الشخصية التى جسّد من خلالها السياب مهنة الحرب أوالموت والدمار.

ولكن هذه الشخصية عامة غير مشخصة بمزايا ملامح. فهى بدون اسم أو عمر أو وجود قصصى، فالمهم لدى السياب هو ما تؤديه من وجود ذهنى أو فكرى. فقد جعلها تقابل وجود الأطفال.. ويريد من قارئه أن يرى هذا البائع كما يراه هو: رمزًا للدمار والفناء:

(حديد..)

وأصغى إلى التاجر،

وأصغى إلى الصبية الضاحكين

وهكذا يتقابل الوجودان: تاجر يعلن عن مهنة بيع الحديد.. وصبية يضحكون بسعادة وبراءة.

وعلى أساس هذه المفارقة تقوم (الأسلحة والأطفال) بدءًا من عنوانها، وتتدرج فيها صور جزئية طوّرها خيال الشاعر ليكرّس هذه المفارقة. فالأم تبيع سرير زواجها ليغدو شظايا تهّد المهود والأسرة إذ تسقط عليها! ولكن القصيدة تستدير عند منتصفها، لتظهر نبرة الإصرار والعزيمة على أن يحل السلام محل نداء الحرب، كى تنتصر الحياة على الموت. فيقسم الشاعر أن تظل دواليب الأعياد تدور، ويرقى بها الإنسان إلى عالم النور حيث يكون الرصاص بشارة لكون جديد.

ويمكننا أن نوجز ملاحظاتنا على مطولة السياب بأنها[١]:

١- اعتمدت الأفكار والتجريد الذهنى لتوصيل الإحساس بضرورة السلم للعالم، وتنازلت بذلك عن التجسيد القصصى.

٢- ساد فيها الوصف بسبب قوة المنظور الغنائى الذى ميز وجهة نظر الشاعر السارد، فكان الوصف يطغى على السرد دائمًا.

٣- انسابت فيها الصور البلاغية، فاستطرد الشاعر فى بيانها، ناسيًا مهمة السرد التى تتطلبها القصيدة المطولة.

---

(١) مطولة (الأسلحة والأطفال) منشورة ضمن: ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص٥٦٣- ٥٩١.

٤- غابت عناصر السرد بسبب ذلك النزوع الوصفى والذهنى. فلم نتبين شخصيات ذات ملامح أو أسماء أو أدوار.

٥- خلت المطولة من الأساطير والرموز، باستثناء الأستخدام العام لأسماء مدن أجنبية وأعلام غربيين، يلؤكد المنحى.. الأممى للسياب الذى كتب القصيدة امتداد لرؤى (فجر السلام)، والمناخ الإيدولوجى الذى كان ينضوى تحته فى ذلك العهد.

٦- هناك اقتباس وتضمين من شكسبير فى مسرحية (روميو وجوليت)، ومن قصيدة إيديث سيتويل (أم ترثى طفلها) وإشارة عابرة إلى (مكبث) أيضًا.

وذلك يؤكد اقتصاد السياب فى استخدام قراءاته، وكذلك الرموز والأساطير فى هذه الفترة.

٧- هنالك إفادة من الحياة اليومية للشارع البغدادى، والمهنة الموروثة التى يعيش منها بعض الباعة المتجولين الذين ينادون طلبًا للأشياء الحديدية العتيقة كى يشتروها من الناس. وهذا يمثل اتجاه السياب صوب الإفادة من الموروث الشعبى والعادات والتقاليد، ضمن توجهه الواقعى الملتزم.

لكننا سنجد فى مطولة (حفار القبور) دفعًا للمنظور الشعرى باتجاه القص.

فقد حملت (حفار القبور) تكريسًا للنزوع القصصى لدى السياب، بدءًا من طول القصيدة، وتميز بنائها بالطابع السردى، وهى أكثر قربًا من القصة بالمعنى الفنى، لذا يتحدث عنها النقاد مقترنة بمطولة (المومس العمياء)، كما يستخدم فيها السياب مزيدًا من الأساطير والرموز.

تتكون (حفار القبور) من أربعة مقاطع، تتحدث عن مهنة دفن الموتى التى يعيش منها إنسان بسيط يتسم بالجشع، وحب الموت لأنه سبيله الوحيد للعيش.

ويدل عنوان المطولة على المنحنى القصصى لدى السياب، لأنه يحدد (شخصًا) ذا مهنة واضحة، وذلك لا نراه فى (الأسلحة والأطفال) ومطولات المرحلة التقليدية. وكانت بدايات المقاطع الأربعة ذات بُعد زمانى فى ثلاثة منها، ومكانى فى واحد، كالآتى:

المقطع	الاستهلال	الدلالة
-١-	ضوء الأصيل يغيم	زمنية
-٢-	النور ينضح	زمنية
-٣-	درُب كأفواه اللحود	مكانية
-٤-	فى زهوة الشفق الملون	زمنية

وذلك يدل على انشغال السياب بعنصر الزمان فى هذا المطولة، حيث كان (الموت) هو المناسبة التى أججت خياله، وقادته إلى التعبير عن المعنى السلامى الذى أراد التعبير عنه فى (الأسلحة والأطفال)، ولكن عبر شخصية الحفار هذه المرة[1].

وقد عثر السياب فى هذه الشخصية على كنز قصصى. فهو يتميز بالدرامية الحادة. والمفارقة كامنة فيه بذاته. إذ هو يعيش على مهنة الموت ودفن البشر، ليلبى رغبات نفسه، ولذائذ الغرائز التى يتمناها، كالخمور وأجساد النساء..

أما استهلال المطولة فهو ذو طابع سردى رغم اختلاطه بالوصف، مما يعكس بقاء السياب على مقربة من المنظور الغنائى.

فهو إذ يبدأ بتعيين زمن خاص لأحداث المطولة هو (الأصيل)، يمزجه بالوصف معتمدًا التشبيه:

---

(١) يرى جبرا إبراهيم جبرا أن غضب السياب واحتجاجه على العالم، يتبلور فى أعمال له مثل (المخبر) و(المومس العمياء) و(حفار القبور) "ويكاد يجعل من هؤلاء رموزًا لمجتمع يرثى له ويغضب عليه فى آن"... يُراجع: جبرا، من شباك وفيقة إلى المعبد الغريق، فى كتاب (السياب فى ذكراه السادسة)، ص٢٣.

ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب، على القبور

واهٍ، كما ابتسم اليتامى، أو كما بهتت شموع.

فثمة ثلاث صور لهذا الضوء: كالحلم الكئيب، وابتسامة اليتامى، وانطفاء الشموع.

وهى صور ذات منبت أو جذر حسّى، ومنفذة بأسلوب التشبيه "وهو من الأساليب المألوفة فى الشعر العربى التقليدى"[1] رغم محاولة السياب أن يبث فى أركان التشبيه إحساسًا ذهنيًا، يتجسد عبر قوة الفكرة ذاتها.

ولكن دلالة شيوع التشبيهات الصورية، والاستطراد فى توليدها بالتتابع أو التداخل، يؤكد نزعة الوصف لدى السياب، استمدادًا من الرؤية الغنائية، وهو مالم يتخلص منه السياب فى مطولاته كلها، وإن اختلفت درجته فى كل منها.

إن (حفار القبور) ملائمة تمامًا للتوجه الإيدولوجى للسياب فى تلك الفترة، وانتمائه للحركة الشيوعية التى كان (السلام أمل الشعوب) من أبرز شعاراتها، ولكنه لم يرد الإفصاح عن هذه الميول السلامية، بشكل مباشر، تفرضه غنائية القصيدة، حتى بالشكل الحر المقترح فى حينه، لذا جنح إلى اصطناع هذا الشكل من السرد القصصى الذى لا يهب وجوده كاملاً لبناء القصة الفنية المكتملة من حيث عناصرها الأساسية، ولا يبتعد عن اشتراطات الغنائية السائدة، لا سيما فى هيمنة أنا الشاعر.

لقد حظيت (حفار القبور) بدراسات مفصلة كثيرة، وصل التطرف ببعضها إلى حّد الزعم أن الحفار "ما هو إلا السياب نفسه.. وهو يحمل النزعة التدميرية التى تسكن الشاعر.. وشخصية الحفار رمز مسرحى لاشعورى ابتكره السياب ليضفى عليه محتوياته النفسية كافة"[2] ولكن المحمول الدلالى للمطولة لا يبتعد عن

---

(١) لؤلؤة: البحث عن معنى، ص٢٠٩.

(٢) يوسف اليوسف: الشعر العربى المعاصر، ص١٠٦. ومن أمثلة التأويلات البعيدة التى تستند إلى مراجع خارجية، لا نصية، ماذهب إليه إحسان عباس فى كتابه: بدر شاكر السياب، ص١٦٣، حيث جعل إحساس السياب بالضياع في شوارع بغداد ومقاهيها، وإخفاقه في الحب، وثورته على الأب ونقمته عليه وعلى نفسه، جوًا أو شعورًا ولدت فيه (حفار القبور)، ليتلذذ الشاعر بتعذيب نفسه المتهالكة على الشهوات وتعذيب أبيه=

هدف محدد أراد الشاعر الوصول إليه، وهو للوحشية والخراب الذى يسكن روح الحفار، رغم أنه- عمليًا وواقعيًا- ضحية من ضحايا الحروب والاستغلال والطغيان. وهذا أبرز ما يُسجل على السياب لشخصية الحفار. فقد كان قاسيًا عليه، إذ أدانه وهو ضحية، ورمز لطبقة مستغلة متعطشة للدماء والخراب، وهو بائس ليس له من هدف سوى إشباع رغباته، فكأن اختياره الرمزى عبر مهنته واسمه (حفار القبور) كتضاد مباشر للحياة، كان موفقًا. بينما فشل السياب فى إبراز أبعاده الطبقية جعله- فى مونولوج طويل- يعتذر عن حبه للموت، ويعلل ذلك بجهله وحاجته، بينما لا عذر لهؤلاء الذين يشعلون الحرب عن سابق إصرار وعزم وبعلم وثقافة...

أنا لست أحقر من سواى. وإن قسوت فلى شفيع

أنى كوحش فى الفلاء.

لم أقرأ الكتب الضخام- وشافعى ظمأ وجوع

أو ما ترى المتحضرين

المزدهين من الحديد بما يطير وما يذيع؟

مهما ادنأت فلن أسف كما أسفوا...

ولكن الوصف خدم السرد فى بقع كثيرة من المطولة، لا سيما تصوير جو الموت ومكملاته، حتى فى صورة الغربان الناعقة أسرابًا وتفصيلات مهنة الحفار، والمبالغة فى قسوته بتسليب الموتى حليهم أو مضاجعة الأجساد الأنوثية الميتة. وأحسب أن السياب أراد إنقاذ المطولة عموميتها ووصفيتها أو غنائية منظورها، فافتعل مصادفة قصصية غريبة، يندر حدوثها. فجعل الحفار يلتقى بالمومس التى كان قد أعطاها النقود لقاء جسدها، يلتقيها هذه المرة وهى ميتة:

=الحفار القديم- الذى دفن أمه... ولا نجد فى هذا التمحّل المتكلف بُعدًا تأويليًا، بل امتثالاً لرؤى مسبقة عن حياة الشاعر نفسه، وفيه إهمال لسياق أشد أثرًا هوانتماء السياب السياسى عند كتابة المطولة.

ماتت كمن ماتوا، وواراها كما وارى سواها

واسترجعت كفاه من يدها المحطمة الدفينة

ما كان أعطاها-

ولعل السياب يمهد بذكر المومسات، والبغايا ودارالبغاء، والنقود المدفوعة لقاء المضاجعة، لمطولة أخرى ستكون المومس بطلتها المُطلقة والرئيسية.

أما نهاية المطولة فكانت ذات بُعد زمني دورى، حيث يستخدم السياب ما تسميه نازك الملائكة (أسلوب: ويظل..) فى دراستها لخواتم أو نهايات القصائد[1]:

وتظل أنوار المدينة وهى تلمع من بعيد،

ويظل حفار القبور

ينأى عن القبر الجديد

متعثر الخطوات.. يحلم باللقاء، وبالخمور!

وإذا كانت نازك قد شخصت (التدفق) كميزة سلبية، تمنع القصيدة من العثور على نقطة انتهاء، فإننا نرى فى هذه النهاية إشارة إلى حّس سيزيفىٍ، غير مسمى، لدى السياب، حيث يتكرر العقاب ثانية، بينما (يظل) حفار القبور يبتعد عن القبر الجديد، حالمًا مرة أخرى باللذائذ ذاتها..

والقصيدة المطولة هذه لا تكثر من التضمينات والإحالات الرمزية والأسطورية.

فظل السياب يعانى مهمة تحليل نفسية الحفار من شتى وجوهها، وهو ما رأت فيه نازك خروجًا على التماسك، لأنه تلكأ طويلاً فى المشهد الأول، وحلل نفسية الحفار فى بطء شديد. ثم تقدم فى عجالة إلى المشاهد الثلاثة الباقية..[2]

---

(١) يُنظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٤٦. وهى تعد هذه الخاتمة ناتجة عن الطبيعة المتدفقة للشعر الحر..

(٢) نفسه: ص٢٣٦.

ولكننا نرى أن حكمها ذاك على الإيقاع العام للسرد فى المشاهد أو المقاطع الأربعة، إنما استجاب أساسًا لطول المقاطع وتفاوتها فى عدد الأبيات، لأن السياب كرر ذلك التحليل النفسى عبر المونولوج الدرامى للحفار فى المشاهد كلها.

ولفت انتباهنا إحساس السياب بالمستوى الخطى للقصيدة حيث يستخدم الأقواس الصغيرة للإشارة إلى بدء المونولوج الداخلى للحفار والاسترجاع أو التداعى الحر لأفكاره، وهو نوع محدد من الأقواس لا لبس فيه، كذلك الذى يشير السياب إلى أنه لا يعنى التضمين لكلام آخر. و(لعبة الأقواس)[1] هذه كما يسميها صلاح فضل لدى السياب، متنوعة، متعددة الأغراض، يهمنا منها ما يخلق سياقًا سرديًا عبر المونولوج الدرامى أو الحوار المباشر أحيانًا.

ومن علامات الترقيم الأخرى المستثمرة في المطولة: النقاط المترادفة أو المتتابعة داخل البيت أو فى ختامه أو نهايته:

ربّاه! إنى أقشعّر... أكاد أسمع فى الخيال

أغنيته تصف العيون...

وهو- دون شك- يريد أن ينقل قارئه إلى مستوى شعورى مغاير، عبر انتقالات السرد وأحداثه فى البيت الواحد. أما النقاط التى تختم فتمثل انفتاحًا سرديًا يحيل القارئ إلى تخيل تلك الأغنية.

ورغم ما لنا على مطولة (حفار القبور) من ملاحظات فنية أو فإنها تُعد تمهيدًا سرديًا لعمل أكثر نضجًا وتكاملاً، هو مطولة (المومس العمياء).

ويجب أولاً تحديد مرجعيتها السياسية، فهى مكتوبة ومنشورة عام ١٩٥٤حين كان السياب يعمل ضمن الحركة الشيوعية فى العراق بحماسة واندفاع، رغم أن بعض مؤرخيه سيعزون بدء انفصاله عن الحزب إلى بعض أفكار (المومس العمياء) تحديدًا[2]. ولكن رؤيته الشعرية عند كتابة (المومس العمياء) لم

---

(١) صلاح فضل: أساليب الشعرية، ص٧٥.

(٢) يُنظر: إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص٢٢١- ٢٢٢ ويستند إلى مذكرات السياب نفسه.

تكن لتخرج عن الأفق الماركسى الملتزم الذى كرسته مطولاته السابقة.. لكنه سوف يتوسع هذه المرة إلى أبعد من مجرد إيراد الثنائيات الضدية الحادة التى لمسناها فى (الأسلحة والأطفال) و(حفار القبور).

فلا يكتفى بضدية الحياة والموت أو الحرب والسلام، بل يغوص عميقًا فـــى بيئة الضحية ومحيطها، ويستجلى من خلالها ملامح مشكلات سياسـية واجتماعيــة وتاريخية كثيرة.

وقد توفرت له أسباب كثيرة، جعلت هذا العمل، صالحًا لتلك المعالجات منها:

- الاقتراب من السرد بدرجة أكبر مما كان عليه فى المطولتين السابقتين، وذلك واضح فى رسم الشخصيات والتسميات، والحبكات الثانوية، والمحاورات، وتنوع الزمان والمكان، والبؤرة السردية..
- التخفيف من الوصف والغنائية كمنظور شعرى، لصالح بروز القص وتطويره.
- الغنى الدرامى فى شخصية (المومس) واستغلال مزاياه وملامحها، إضافة إلى ماضيها ومعاناتها فى الريف، قبل أن تحترف البغاء.
- واشتملت هذه العناصر على كثافة قصصية من جهة الأحداث وأفعال السرد فانتظمتها وجهة نظر موحدة، يقودها السارد الخارجى (الشاعر)، ويعمل على التبئير وتعميق نقاط السرد المهمة ذات الوجود المركزى فى النص.
- وكان ذلك الانشغال السردى سببًا فى تميز الفن الشعرى فى المطولة بالرتابة والآلية. فالأبيات متساوية الطول – باستثناءات قليلة – موحدة القافية فى عدد كبير من أبياتها، ذات وقع غنائى، ووضوح إيقاعى، وتشبيهات كثيرة..

ولكن ذلك يجب ألا ينسينا مستوى المطولة من حيث النضج السردى قياسيًا إلى سابقاتها، وتعميق صلة السياب بالرموز والأساطير والتضمينات..

فالعنوان يهيئ القارئ ليتسلم (قصًا) يتمحور حول شخصية أنوثية ذات حرفة مسماة. وهذه الحرفة لها مدلول أخلاقي أيضا ضمن التصنيفات الاجتماعية السائدة. فهي (مومس) لقاء بيع جسدها للزبائن في مبغى عمومي، تقيم فيه مع أخريات يحترفن المهنة ذاتها. وقد وصفها السياب في العنوان بالعمى، خالقًا المفارقة في العنصر نفسه، وليس من ضدية وجوده بمقابل وجود آخر.

بمعنى أن المفارقة التي سوف تتعمق في المطولة، متركزة في شخصية المومس نفسها فهي تعرض جسدها للزبائن، كي تعيش بما يقدمون لها نقود. ومن حيث يفترض القارئ أنها تغريهم أو تجذبهم إليها، يكون عماها المتقدم في العنوان، مبررًا لنفورهم منها، مما يزيد – ويعمق – تلك المأساة التي تحياها، ممثلة في الفقر والعوز، إضافة إلى العمى والحرمان من نعمة البصر، واقتلاعها من الريف، وعيشها الذليل كمومس، ومأساة موت أبيها قتيلا... إلى جانب حرمانها من ابنتها، وما يحيط بها من ظروف كالاحتلال الأجنبي، والظلم من الإقطاع، والتشرد..

لقد استطاع السياب أن يحشد في (المومس العمياء) "مجموعة المتناقضات التي تحفل بها الحياة العربية، والتي تمثل الفساد والضعف والانحلال"[(١)]

لقد كان عمى المومس طارئًا، وفعلاً دراماتيكيًا يعمق مأساتها في الوجود، ولم يكن سببه ناجمًا عن أنها امتد بها العمر فأصبحت عمياء مرغوب فيها كما يذهب بعض الدارسين[(٢)] وإنما كان عماها استكمالا لقدر إغريقي، داس بقسوة وعنف مقصودين، على كيانها كله.

لقد وجدنا إشارات وتلميحات وأبعادًا أولى الشخصيات، سيتكرر وجودها في (المومس العمياء)، وقد مرت عابرة في (حفار القبور)[(٣)] ومن الطريف أن نلاحظ وحدة البحر في المطولتين، فكلتاهما من الكامل، وتفعيلته (متفاعلن) ذات المقطعين

---

(١) ناجي علوش في مقدمة ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص: هـ هـ.

(٢) هكذا يفسر عيسى بلاطة عمى المومس. ينظر له: بدر شاكر السياب، ص ٧٨.

(٣) مطولة (حفار القبور) في: ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص ٥٤٣– ٦٢

الطويلين، المحتشدين بالحركات والسكنات. مما يعزز الاندفاع الإيقاعى فى النص، وبروز موسيقى القصيدة طافية إلى السطح. يضاف إلى ذلك اشتراك المطولتين فى القوافي المقيدة أى الساكنة، أو المطلقة بالألف فى مواضع قليلة. وهذا يعمق البنية الدرامية للنص، من حيث يقطع الصوت بنهاية القافية أو وقفتها، متيحًا بدء صوت أخر، أو استكمال مدى الصوت الأول فى موقف لاحق.

وبعيدًا عن هذا الشبه فى البحر والقافية، سنجد شبهًا آخر فـــى الاســـتهلال فالمطولة التى ندرسها هنا تبدأ بداية زمنية ذكية:

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة

والعابرون إلى القرارة..

وفى هذا الاستهلال ثلاث إيماءات، الأولى: إلى الليل كزمان داخلـــى يهـــبط على المدينة ويحاصرها، و(يطبق) عليها بظلامه المريب. والثانية إيماءة ســـردية فهذا الليل الذى تدور فيه أحداث المطولة ليس إلا واحدًا من متوالية ليـــال مـــرت، وستمر، بالمدينة، وأحيائها. فهى جزء من عقاب دائـــرى لا ينتهـــى، ذى مـــسحة سيزيفية تستكمل قدرية الأحداث القاهرة التى ستمر على المومس، وتصنع مأساتها، وتبرر أستذكار الرموز الأغريقية الكثيرة بدءًا بـــ (ميدوزا) و(أوديـــب).. وكـــذلك تجعل محور المأساة وبؤرتها، هو ما فعله قابيل بأخيه القتيل هابيل.

وثالث هذه الإيماءات المستفادة من الاستهلال هى الدائرة المكانية للحـــدث. فالمدينة، والعابرون، سيشربون هذا الليل المطبق، أى سوف يستوعبونه ويتمثلونه، فلا يعودون يبصرون، تماما كطرقات المدينة المعتمة بالليل، وكالمومس (العمياء) التى تعتلى النص عنوانًا له، بل أصبحت الرؤية كلها فى النص عمياء، ومن كـــان بنظر أو بصر سيفقده، إذ يلتقى نور المصابيح المتفتحة فى الطريق شاحبة، باهتة، تورث العمى الحجرى لكل من يبصرها فالمدينة التى تعدى إليها عمى المـــومس، تؤطر الحدث فى (المطولة)، وينتشر العمى كالوباء.

عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة

والليل زاد لها عماها[1]

وكذلك أصاب العمى أولئك الزناة المخمورين الذين يصفهم الراوى بأنهم:

أحفاد "أوديب" الضرير وورثوه المبصرون.

ومن إطار المدينة (العمياء) كالمومس، نتنزل مع فضاء المكان فنصل إلـــى مكان أصغر أو خاص، هو (المبغى). إذن فالأحداث تدور مكانيًا فى فضاء (المبغى) وفى غرفاته التى تضاء ليلاً بانتظار الزبائن. لكن هذا المبغى يصفه السياب بالعمى أيضًا، لكى يضاعف أغلفة الظلام الحقيقى والرمزى:

لا تنقلن خطاك ، فالمبغى "علائى" الأديم.

فقد نسب أديم المبغى إلى الشاعر الأعمى ابى العلاء المعرى، شرح المقصود بالأديم العلائى فى الهامش، فآتضح تركيز بنية (العمى) إلى جانب تأصيل الشر فى الإنسان، فقد ورثه عن أبيه كجناية، أشار إليها أبو بقوله: هذا جناه أبى على.

وتأكدت تلك الوراثة للشر، فى تشبيه العابرين من الطرقات إلـــى المبغـــى بأحفاد أوديب[2] المبصرين وهم أبناء المدينة العمياء، كذلك.. مدينة ميدوزا التـــى تحجر كل ما تراه...أما نسبهم الشرير، فيتأطر ميثولوجيًا بصلتهابـــ (قابيل) الـــذى يتكرر فى المطولة كرمز لقتل الأخ ثم دفنه فى التراب بإرشاد (الغراب):

"قابيل" أخف دم الجريمة بالأزاهر والشفوف

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء

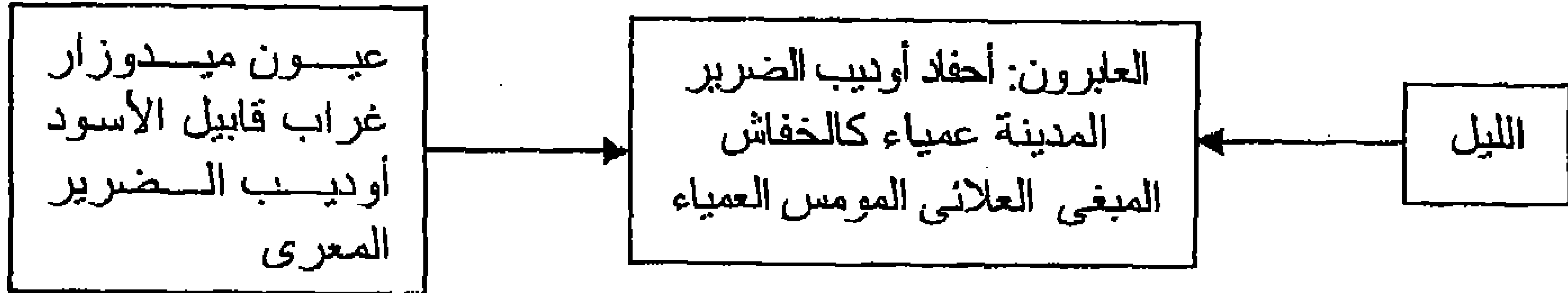
ومن المتاجر والمقاهى..

---

(١) مطولة (المومس العمياء) فى: ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص ٥٠٩ – ٥٤٢.

(٢) اكتفى السياب بوصف (أوديب) بالضرير فى متن القصيدة. أما الهامش التوضيحى فقد عرض فيه بخمسة أسطر، العقاب الإلهى لأوديب، إذ تزوج أمه، وهو لا يدرى بأنها أمه، وأباه ملك طيبة، وأجاب عن سؤال أبى الهول. ولم يذكر السياب أن أوديب فقأ عينيه حين علم بما فعل، مكتفيا بوصفه بالضرير. مقابلة للمومس العمياء.

تلك إذن مؤشرات الاستهلال فى مطولة السياب. وهى تلائم السردى والشعرى فى إطار واحد. فالمومس والمدينة والعابرون هم عميان لأسباب مختلفة، وهم وارثو الشر وضحاياه، وقد أطبق عليهم الليل كزمن وجو معًا حتى صارت المطولة سابحة فى زمن ظلامى شامل، يمكن ترميز وجوده بمخطط توضيحى:



وقد استثمر السياب تركيز بنية العمى، سواء أكانت حقيقية كما هى فى الليل المظلم والمومس العمياء، أم رمزية كعمى المدينة والعابرين والمبغى نفسه فقرن الظلام (والعمى كمظهر له) بالشر الموروث والمتأصل فى الإنسان.

وهنا أصبحت الاستعانة بالرموز والأساطير مبررة وممكنة، حتى لو جاءت بشكل متراكم، حدا بالدارسين إلى عد المطولة من أكثر أعمال السياب "تخمة بالأساطير"(1) ولكن ما يعنينا هنا، ليس الكم المتراكم من الاساطير والرموز بل دلالالتها. إذ سنؤجل الحديث عن دورها البنائى فى النص، لنسال عن مستواها الدلالى، لا سيما وأن (المومس العمياء) كانت سببًا مباشرًا فى خروج السياب من إطار الحركة الشيوعية، أو أحد مظاهر اختلافه معها فى الاقل(2)

(١) ناجى علوش فى مقدمته الدراسية لديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثانى، ص: ز ز.

(٢) ينقل إحسان عباس فى: بدر شاكر السياب، ص ٢٢٢ ما يؤكد تزامن ظهور (المومس العمياء) إلى الأسواق، مع المهاترات والاتهامات المتبادلة بين السياب والشيوعيين الذين أرادوا أن يعلنوا تخليهم هم أيضًا عنه فقاطعوا قصيدته (المومس العمياء)" ويشير ناجى علوش إلى ذلك أيضًا فى ص: ل ل من مقدمة ديوان السياب، م٢، ويصفها بأنها كانت "الشعرة التى قصمت ظهر البعير" – ويقصد القشة. كما يضيف أن بدر "كان قوميًا عربيًا بالمعنى السلفى" فى هذه المطولة. وأن نشرها "أدى إلى انفصاله عن الشيوعيين واستقلاله سياسيًا" ص: م م.

يبدو أن السياب، رغم ما طوره من نزعة قصصية واضحة على مستوى البناء، لم يكرر الشعارات نفسها التى تحكمت فى (الأسلحة والأطفال) و(حفار القبور)، بل تخفى وراء السرد والشخصيات المسماة والمرسومة بدقة، لكى يهجر المباشرة والخطابية والروح الشعارية السائدة فى مطولة الآنفتين، ويستعين كذلك بالرموز والأساطير ليبتعد فنيًا عن المباشرة حتى فى تلك البقع التى يبدو للقارئ أنها بقايا من مرحلة الشعارات العقائدية كالحديث عن الإقطاع والاستعمار والنفط المنهوب..

وإذا وضعنا هذا الهروب من الشعارات والواقعية الصارمة فى حساب قراءتنا للمطولة، فسنجد أن السياب أوغل فى الرموز والروح القدرية الجبرية لكى يعوض فنيًا عن تلك المباشرة التى تؤشر إلى الالتزام الصارم. وهذا تعليل منى، لاندفاع السياب فى مجال الرموز والأساطير التى جاءت من كل صنف ولون: إسلامية ويونانية، شعبية وشعرية، تاريخية ومعاصرة...

وهذا جانب آخر يميز (المومس العمياء) عن مطولات السياب الأخرى. كما أن وجود (أنا الشاعر) كسارد أو راو خارجى، عليه بالأحداث قبل حدوثها وقبل قصها، يجعل توجيه السرد بمشيئته المطلقة استباقًا وتأجيلاً وإيقافًا وتسريعًا واسترجاعًا، وهى أساليب لجأ إليها السياب فى مناطق مختلفة من المطولة.

فالسرد فى المطولة موضوعى، فالسارد > الشخصية وأكثر منها علما وصلته بما يروى تجعلنا نعده ساردًا مطابقًا لمرويه، من حيث التبئير ووجهة النظر المتحكمة فى العمل.

أما إذا جئنا إلى صلة المتن بالمبنى فسوف نمر بسلسلة من الصلاحيات نجملها كالآتى:

١- تستند المطولة إلى مرجعية متعددة، منها خبرة الشاعر[١] اليومية بأحوال المبغى والبغايا، حيث كان ثمة مبغى عام فى بغداد قبل ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨، فقد أزيل هذا المبغى بعد قيام الجمهورية، لكونه رمزًا للإستغلال وإهانة المرأة.

٢- وتأخذ مرجعيتها من معتقدات السياب الثورية التى تشكلت بحكم انتمائه للحركة الشيوعية. وإن كان قد شابها شىء من التمرد فى بقع معينة، كالحديث عن الأصل العربى للمومس، والهامش الذى وضعه السياب حول ضياع مفهوم العروبة عندنا بين الشوفينية والشعوبية.

٣- وهناك مرجع مباشر عثُرت عليه مصادفة فى مجلة عراقية صادرة عام ١٩٣٠. حيث نشرت المجلة خبرًا عن "مومس عمياء يمزق جسدها شخص بثمان وعشرين طعنة"[٢] وأحسب أن المجلة متداولة فى الأربعينيات والخمسينيات، أو أن الخبر - كمرجع - سيظل يتردد حتى نزول السياب إلى بغداد للدراسة فى عام ١٩٤٣.

ومن هذه الجوانب المرجعية الثلاثة، سوف يستمد السياب متنه القصصى الذى سماه إحسان عباس "الكيان التاريخى للقصة"[٣] . فنرى أن المتن الذى تتسلسل على أساسه أحداث القصة قبل نظمها، يتلخص فى أن امراة اسمها (سليمة) عربية الأصل، فقيرة، يعيش أبوها من العمل كمزارع أجير، ويضطر بسبب الفقر إلى السرقة من حقل الإقطاعى الذى يقتله جزاء لعمله، فتصبح سليمة بغيًا محترفة فى المدينة، ثم يعرض عنها الزبائن لأنها وصلت إلى سن الأربعين، وفقدت بصرها، كما فقدت ابنة وحيدة اسمها (رجاء) تموت فى المبغى وهى صغيرة، لأنها لا

---

(١) أشار إلى خبرة السياب الشخصية بالمبغى والعلاقات السائدة بين البغايا والزبائن ، عيسى بلا بالمبغى فى: بدر شاكر السياب، ص ٧٨ وكذلك أشار إليه ناجى علوش فى مقدمة المجلد الأول ديوان السياب، ص زز.

(٢) نشر خبر المومس العمياء فى المبغى العام ببغداد فى: مجلة الحاصد، العدد الأول - كانون أول، ١٩٣٠ - السنة الثانية، ص٩ وأشرت إلى هذه الصلة بين الخبر وحبكة مطولة السياب فى كتابىّ: ما لا تؤديه الصفة، ص١٢٦. وفى: كتابه الذات، ص ١٦-١٧.

(٣) إحسان عباس: بدر شاكر السياب، ص ١٩٥.

تستطيع تغذيتها وسط بؤس المبغى، ومآسى زميلاتها فى المهنة. إن تلك خلاصة مركزة لما فى السرد القصصى من إمكان القص أو المتن المروى، قبل أن يخضع لضرورات المبنى الحكائى، أى تحول الحكاية إلى مبنى قصصى خاضع لضرورات القص وحيله التى ذكرناها سابقًا.

ولابد أن نتوقف عند حلقة أخرى فى المتن، وهى حادثة الاغتصاب الجنسى للمومس على أيدى جنود الاحتلال الذين شاءت الأقدار أن يدخلوا إلى بلدها:

والله – عز الله – شاء
أن تقذف المدن البعيدة والبحار إلى العراق
آلاف الجنود ليستجيبوا، فى زقاق
دون الأزقة أجمعين
ودون آلاف الصبايا، بنت بائعة الرقاق:
تلك الشقية: ياسمين.

والحيرة التى تتملكنا هنا، مصدرها نحوى فى الأساس. فإذا كانت كلمة (الشقية) بالنصب، بدلا من (تلك)، واسم الإشارة يشير إلى المفعول به (بنت)، يكون الاسم: ياسمين، يخص البنت الشقية التى استباحها الجنود. ولما كان اسم المومس (سليمة) – بدليل تداعى ذكرياتها مع الأغنية الشعبية – فإن (ياسمين) ليست هى، بل إحدى صديقاتها زميلات مهنتها اللواتى تأسف لأنه:

حتم عليها أن تعيش بعرضها، وعلى سواها
من هؤلاء البائسات..

وقد شاء الله ألا يكن سوى حواضن أو إماء أو بغايا أو خادمات فهى تعرض مأساتها ومأساة سواها من النساء، عبر منظور السياب الإجتماعى نفسه، وانتصاره لوضع المرأة. إلا إن أغلب دراسى السياب "رأوا أن المغتصبة هى المومس نفسها"[1] فمن تكون ياسمين إذن؟

---

(١) إحسان عباس: بدر شاكر السياب، ص١٩٥ و ١٩٦.

أهي بائعة الرقاق الشقية، أمها، وقد اضطرت للعيش كبائعة خبز الأسرة، بعد مقتل زوجها الفلاح المتهم بسرقة حقل الإقطاعي؟

إذا كان الأمر كذلك، فالأجدر اعتبار (تلك) إشارة إلى (بائعة) وتكون حركة (الشقية) بالكسر، بدلاً من (تلك):

... بنت بائعة الرقاق

تلك الشقية: ياسمين

فتكون المستباحة هي سليمة المومس ذاتها، وهي بنت ياسمين بائعة الرقاق.

لكنني أرجح أن تكون (ياسمين) امرأة أخرى غير المومس، ولعلها جارتها (ياسمين) التي تتولى وضع الطلاء على وجهها وتزيينها استعدادًا للعمل. وقد قصَّ السياب قصة مومس أخرى هي، امرأة الشرطي التي تحدث سليمة عن مأساتها، واضطرارها إلى احتراف البغاء، بعد أن كان زوجها الشرطي خفيرًا على البغايا، يعود متعبًا إليها وإلى ابنتيه، ثم يشتريها أحد الزناة لتنتهي في المبغى...

ولكننا نجد تلميحًا إلى سقوط سليمة بعد موت أبيها، فتلاقفها الرجال واستدرجوها بوعود الزواج، حتى تهامس الآخرون، ووصل الهمس إلى أبناء عشيرتها المتعطشين إلى دمها، فهربت لتعمل بغيًا في المدينة... فالرجال إذن هم الذين أسقطوها:

وتلقفوها يعبثون بها وما رحموا صباها

لم يبتغوها للزواج لأنها امرأة فقيرة

واستدرجوها بالوعود لأنها كانت غريره

وتهامس المتقولون فثار أبناء العشيرة

متعطشين – على المفارق والدروب – إلى دماها

فهل كان استطراد السياب وحرصه على مناقشة قضايا متعددة (كالقتل غسلاً للعار) على أيدي أبناء العشيرة، أو الغدر من الرجال لأن المرأة فقيرة، سببًا في هذا الإبهام بصدد اغتصاب سليمة التي يقول عن مغتصبيها:

ليس الذين يغتصبوها من سلالة هؤلاء:

كانوا كآلهة مقطبة الجباه من الصخور
تمتص من فزع الضحايا زهوها ومن الدماء
متطلعين إلى البرايا كالصواعق من علاء

وأيا ما يكن، فالبنت قد اغتصبت وهى صبية، ثم فرت لتعمل كسواها فى المبغى. وتلك حبكة شائعة اجتماعيًا حول سبب احتراف البغاء

وقد رأينا أن السياب يعمد إلى أغلفة داخلية من القص، أى مضاعفة الحبكة الرئيسية بحبكات ثانوية، كإيراده – سريعًا– لقصة زوجة الشرطى، ثم مشهد بائع الطيور الذى كان دخوله مناسبة لإيقاف جريان السرد، وإطلاق التداعى الحر عبر استعادة سليمه لجزء من طفولتها القصية، وتذكره لمقتل أبيها.

ولكن ما يلاحظه الدارس بوضوح هو هيمنة (أنا) السارد الخارجى على مجريات السرد كلها، وذلك واضح عبر أمثلة كثيرة نسوق منها: ما تسلل إلى وعى المومس أثناء تداعياتها، وهو فى حقيقته أكبر من حدود هذا الوعى، وقد تآزر عاملان على تسلله من وعى السياب نفسه، كسارد أو راوٍ عليم، العامل الأول: هو هيمنة الراوى الخارجى وتوجيهه للسرد بقوة مطلقة، ثم الرغبة فى الوصف، والمزج بينه وبين السرد. إذ ليس من المعقول مثلا أن تتحدث المومس عن حلمها، قائلة عن الحلم إنه كالشعر فى وزنه وقافيته ومعناه:

شيئًا هو الحلم الذى نسجوا، وما لا يعرفون
هو منه أكثر: كالحفيف من الخمائل والرياح
والشعر من وزن وقافية ومعنى، والصباح
من شمسه الوضاء....

فكيف تحصل فى وعيها تصور ما للشعر، وهى الريفية المعذبة التى حرمت من كل شيء، حتى التعليم البسيط؟

ومن أشكال الخلل المسجل على المطولة بسبب تجاوز الراوى لموقعه وحدوده نظرًا لمطابقته لمرويه تمام المطابقة ما وجدناه من تعبيرات على لسان المومس أو غيرها من الشخصيات، وهى غير متداولة فى سياقها، وإنما بوعى

السارد نفسه كوصف زبائن المبغى بالزناة، ووصف البنت (رجاء) بأنها كانت النقاء في الفجور. ورغم أن السارد خارجي كلي العلم، وأن ينتجه عبر اللحمة هو سرد موضوعي لا ذاتي، إلا أنه اتخذ وسيلته إلى التبئير عبر شخصية المومس نفسها. وحافظ على ضمائر السرد الأساسية طوال المطولة، وهي ضمائر الغيبة. لكنه لم يكن محايدًا إزاء بطلته، فكان يمحو أحيانًا أية مسافة سردية سواء على مستوى الفعل (بالاسترجاع أو التزامن)، أو على مستوى التلفظ (بالضمائر المشيرة إلى المومس بالغياب ثم بالحديث إليها كمخاطبة، وأخيرًا استبطان وعيها بالتحدث بضمير المتكلم) وقد ساعد ذلك على تنويع مستويات السرد وعدم جمودها بالتحدد في شكل تلفظي واحد.

كما قدم السياب بطلته بشمول مزاياها وشخصيتها كاملة. فعرف القارئ أو المروي له، عمرها وتاريخ حياتها.[1]. واسمها الذي شملته المفارقة فتحول بعد عماها إلى (صباح)، وقادنا الراوي إلى أعماق الشخصية أيضًا، وأطلعنا على أفكارها وحسراتها وآلامها، ورغباتها المكبوتة حتى بالتخلص من الحياة. ولكن من الملاحظ أن السياب أهمل رسم الشخصيات الثانوية.

فإذا كانت المومس شخصية رئيسية قياسًا إلى دورها في المطولة، ومركبة بناء على طبائعها المزدوجة ودوافعها، وذلك سر غناها كضحية ومراقب معًا، فإن الشخصيات الأخرى – الثانوية – ظلت هامشية وعابرة، تنقصها روح الحوارية القائمة على جدل الفعل الدرامي الخلاق، والحدث المتنامي. فانعدمت في سَوْرة الوصف، وجاءت باهتة عابرة، كشخصية الأب القتيل، والبنت المسماة، بمفارقة أخرى (رجاء)، حيث لا رجاء ولا مل بعد موتها...

فيما نجد أن التسميات كلها أدت دورًا قصصيًا معبرًا عن وعي السياب بدلالة التسمية، وقيامها بوظيفة مباشرة... فهي تخدم المفارقة التي بُنيت عليها

---

(١) لا نعني بتاريخ حياتها الاستعراض المفضل الذي تصوره كمال خير بك فنعت (المومس العمياء) بأنها "من الحكايات البيوغرافية الأكثر ندرة لدى السياب" – حركة الحداثة، ص٣٥٧. ويصفها إحسان عباس بالقسوة التقريرية. ينظر له: بدر شاكر السياب، ص ١٩٦.

المطولة. كما تقدم فهمًا (واقعيًا) للتسميات في إطار دلالتها الاجتماعية. فأسماء مثل (صباح ورجاء وياسمين وسعاد وزهور) هى من أسماء المدينة الشائعة فعلاً. أما سليمة فهو اسم ريفي متداول بكثرة.

وإلى جانب المفارقة الواضحة بحدة في التسميات، أو في الأفعال (كدفع المومس أجرة النور الذي لا تراه!) وجدنا ملامح للمبالغة في الأفعال والأحداث بطريق المفاجأة أو المصادفات القدرية المهولة مثل تتابع فعل الموت (الأب والبنت) وتعرض سليمة للاغتصاب بعد مقتل الأب، عماها وموت ابنتها وهجر الزبائن لها. وهى سلسلة ميلودرامية تطور عن بؤرة واحدة هى مجيء البطلة إلى المدينة (مدنسة ملوثة..) فاستطاع السياب إخراج موضوع شعرى جذاب من هذا الموضوع الموصوف اجتماعيًا بالقبح[1] ، مستعينًا بالمذخور الرمزى والأسطورى، بكثافة لافتة حقًا.

ويرد الباحثون هذا الاهتمام المكثف إلى مؤثرات إليوتية في المقام الأول، وغربية عامة في معالجتها، كتشكلات فنية، تعزز هذا النمط المطوّل من القصائد السردية.

ولكن أثر أليوت يتعدى مجرد ذكر الرموز والأساطير، فيردها لؤلؤة "اللغة العامية"[2] التى استعملها السياب في القصيدة، وهو يشير إلى الأغنية الشائعة التى تتردد في القصيدة، مطابقة لأسم المومس:

..... وتلوب أغنية قديمة

---

(1) ينظر: عبد الجبار داود البصرى، بدر شاكر السياب، ص ٧٩.

(2) عبد الواحد لؤلؤة: البحث عن معنى، ص ١٢٠. ويشير إحسان عباس في: بدر السياب، ص ٢٠٢ إلى عذوبة الاقتباس من حياة الناس في أحاديثهم اليومية وأغانيهم إلى جانب أغنية (ياسليمة) قول السياب: وتوسلته: "فدى لعينك، خلنى بيدى أراها"

عادًا الاقتباس هو "فدى لعينك" نقلا عن العامية العراقية التى يتكرر فيها القول لعيونك :ترجيًا. أما لؤلؤة (البحث عن معنى، ص ٢١٢) فبعد أن يشير إلى ما أحدثه السياب من تغيير في الأغنية الشعبية ليجعلها أقرب إلى الفصحى، أورد قول السياب (وتوسلته: فدى لعينك...) لكنه عدّ الاقتباس العامى في قول السياب (خلنى بيدى على أساس أن العامية العراقية تقول: "خلينى أشوف بإيدى" عند شراء الفاكهة مثلاًو هذه إحالة بعيدة تقوم على رصد الانحراف من الرؤية بالعين إلى الرؤية باليد. فيما نرى أن عباس كان أقرب إلى تمثل المرجع العامى للاقتباس في (فدى لعينك) ، وذلك للسياب حسية تصويرية لرغبة المومس في أن ترى، لا بعينها بل بيدها.

في نفسها وصدى يوشوش: "يا سليمه، يا سليمه،
نامت عيون الناس. آه.. فمن لقلبي كي ينيمه؟"

ويبدو أثر إليوت في شرح السياب لرموزه، وإثقال قصيدته بالهوامش الشارحة أو المفسرة. لكن ذلك النزوع إلى الشرح "جعل التضمين ينقلب إلى جهر، فضاعت بذلك ميزات مهمة في شعره"[(١)] .

ولابد للباحث أن يشير إلى امتياز (المومس العمياء) بتكدس رموزها وأساطيرها، رغم أن تشكلها لم يكن بنائيا صرفيًا، فهو مذكور بالاسم أحيانًا، وبشكل عابر، قد يستغرق شرحه في الهامش، أكثر من وروده البنائي أو الدلالي في المبنى الحكائي للمطولة. وذلك ما دعا بعض الدارسين إلى أن "يعدوا السياب استعراضيًا في تكديس الرموز والأساطير، وكأنه ينطلق من الاعتقاد بأن مجرد ترديد الأساطير بأسمائها، يصنع رموزًا"[(٢)] .

وللسياب عذر في ذلك. فهو يبدأ بهذه المطولة تعاملاً حقيقيًا واستراتيجيًا مع الرموز الأسطورية والتاريخية. وكل بداية لا تخلو من حماسة. لذا جاءت المطولة معرضًا بشتى الرموز التي إذا شئنا استقصاءها كلها يطول بنا المقام. لكننا نشير إلى أهمها كأنماط متعددة المراجع.

فمنها: قصة قابيل وهابيل، وميدوزا، وأوديب وطيبة وجوكست، ويأجوج ومأجوج، وبابل، وفاوست، وأبولو، وأفروديت، وغيرها كثير. لكننا إذا تعدينا المراجع، وهي دينية وتاريخية وفولكلورية ويونانية، وجئنا إلى الكيفية التي أستخدمت فيها هذه الرموز، لوجدنا فنيتها واضحة. فهي تأتي في محلها من السرد أولاً دون إلصاق أو استيراد، وهي تعمق المستوى الدلالي للنص، كما أنها لا ترد حرفية بنصها، بل معدلة ومكيفة بحسب الحاجة الداعية لإيرادها.

وأكثر أنواع التناص مع هذه الرموز فنية وجمالية، ما جاء دون تسمية، كإشارته لبنيلوب في قوله عن الرجال.

---

(١) لؤلؤة: البحث عن معنى، ص ٢١٦.

(٢) إحسان عباس: بدر شاكر السياب، ص ٢٠٤.

والآن عادوا ينقضون

خيطًا فخيطًا من قرارة قلبها ومن الجراح –

ما ليس بالحلم الذى نسجوه، ما لا يدركون...[1]

حيث ينقضون (أو ينفضون) خيوط أحلامهم خيطًا فخيطًا. وكذلك إشارته المختزلة إلى دون كيشوت فى قوله:

وأنت ويحك يا أخاها

ماذا تريد، وعم تبحث فى الوجوه، ويا أباها

اطعن بخنجرك الهواء... فأنتما لن تقتلاها

ولكن أبلغ الإشارات الرمزية المذكورة دون مرجعها، هى الإشارة إلى العناء السيزيفى القائم على تكرار العذاب دوريًا، بعقاب إلهى محتوم لا مفر منه.

وقد تحكمت السيزيفية فى المطولة، فوجدناها عبر:

١- تكرار عذاب المومس كامرأة، ترث عذاب جنسها عبر التاريخ.

٢- انتقال المعاناة إلى ابنتها التى تموت فى المبغى.

٣- اختيار السياب لقصة يأجوج ومأجوج كأحد مظاهر السيزيفية وتكرار العذاب، كما أضاف المخيال الشعبى إلى القصة، فكان يأجوج ومأجوج يلحسان السور بلسانيهما كل يوم حتى يصير رقيقًا كقشرة البصل، ويتعبان، وفى اليوم التالى يجدان السور قد عاد كما كان قوة ومتانة..[2]

---

(١) وجدت إشارة مختزلة أخرى لغزل بنيلوب الذى تنقضه، كلما اكتمل النسيج، فى قول السياب:

إنك تقطعين

حبل الحياة لتنقضيه وتضفرى حبلاً سواه،

حبلاً به تتعلقين على الحياة

(٢) شرح القصة وتحويرها شعبيًا عن هامش السياب نفسه فى: الديوان، المجلد الأول، ص ٥٢٩.

٤- انعدام الإحساس بالزمن، عبر انعدام البصر لدى المومس، وافتقاد الأمل بالخلاص، في قوله:

وغدًا بحبلك تشنقين، وأمس، ... وألف أمس - كأنما مسح الزمان

حدود مالك فيه من ماض وآت

ثم دار، فلا حدود

ما بين ليلك والنهار، وليس ثم سوى الوجود..

سوى الظلام، ووطء أجساد الزبائن، والنقود

ولا زمان، سوى الأريكة والسرير، ولا مكان![(١)]

٥- خاتمة المطولة تشي بالدوران الزمني على الطريقة السيزيفية، فحين أراد السياب إنهاء مطولته، لم يجد سوى التكرار الزمني:

الباب أوصد.

ذاك ليل مر...

فانتظري سواه.

أي ان عذابها المعروض عبر ليلة من لياليها التي تصورها المطولة، سوف يتكرر في ليل آخر. والسياب هنا يربط الخاتمة بالمقدمة. فكأن خط سير المطولة كان هكذا:

---

(١) ألا يبدو هنا في بيت السياب خطأ ما؟ فقوله:

ولا زمان، سوى الأريكة والسرير، ولا مكان

فالأريكة والسرير جزءان من المكان، ولا الزمان. فكان الصحيح أن يقول:

ولامكان، سوى الأريكة والسرير، ولا زمان

لاسيما وأنه يقول في البيت التالي لهذا البيت:

لم تحسبين ليالي السأم المسهداة الرتيبة؟

وهو انتقال إلى الزمن، يناسب ختام البيت الأول بكلمة (ولا زمان) كما نقترح

أطبق الليل ←—— الليل يطبق مرة أخرى ←——ذاك ليل مر فانتظرى سواه

فالحركة الاستهلالية (الليل يطبق) تقودنا سرديًا إلى المحذوف الذى يسبق اللحظة السردية القائمة. وقد صرح السياب بذلك فى قوله (مرة أخرى). إذن فقد أطبق الليل من قبل... أما النهاية فتوضح العودة إلى زمن البداية عبر انتظار ليل آخر سيطبق مرة أخرى، كما أن سيزيف يبدأ كل صباح يرفع الصخرة إلى الأعلى لتتدحرج ثانية، وكما تنقض بنيلوب غزلها الذى نسجته، لتعود كل صباح للعمل من جديد...

ولابد لنا قبل أن نختم دراستنا للنزعة القصصية فى المطولة، أن نشير إلى توسيع السياب للجملة الشعرية، بحيث تستوعب المحاورات والتلفظات الأخرى، سواء كانت بالوصف المجرد من الخارج، أم جاءت عبر التداعى المنولوجى. وقد قدم السياب نماذج مبتكرة للتداعيات منها ما جاء متزامنًا متوترًا مع تكرار عبارة واحدة، كقوله:

وتحس بالأسف الكظيم لنفسها: لم تستباح؟

الهر نام على الأريكة قربها.. لم تستباح؟

ثم عودته بعد أربعة أبيات للقول:

وتدق فى أحد المنازل ساعة.. لم تستباح؟

وقد خدم التكرار هذا الاسترجاع المتوتر كما قدم السياب نوعًا آخر من التداعى قائمًا على المناجاة كقوله:

لا تتركونى ياسكارى

للموت جوعًا، بعد موتى، ميتة الأحياء عارا..

وهو مونولوج طويل يستغرق ثلاثين بيتًا. وأحيانًا يعمد السياب إلى تجزئة الحوار فى البيت، كحديث المومس مع زميلتها:

- "كيف هو الطلاء؟

وكيف أبدو؟"

- وردة.. قمر.. ضياء"

زور.. وكل الخلق زور

والكون مين وافتراء

فهذه التقنية الحوارية تحيل إلى المسرح الشعرى المحافظ على القوافى بنية البيت الموحد فى تجزئة الحوار لإكمال التفعيلات... إضافة إلى أن المونولوج الدرامى الذى يشبه التقنية المسرحية، "قد يقدم من المعلومات فى حل شفرات المونولوج نفسه فى ضوء فهمنا للنموذج الصنفى"(١)

ولا تفوتنا هنا الإشارة إلى الحبكات الصغرى فى المطولة. وقد ساعد فى خلقها، تبدل موقع المرورى له. فالسياب يروى للقارئ أولاً، ثم يستدير ليروى لزبائن المبغى المعرضين عن المومس لعماها، كما يجعلها تروى حياتها لنفسها فى مونولوجات مطولة، كان المروى له الحقيقى فيها هو القارئ نفسه.

لقد تحكمت فى المطولة رؤية حادة أراد السياب عبر السرد أن يوصلها إلى قارئه، حتى بتجزئته الحبكات وتعدديتها، كمنظر أو مشهد بائع الطيور، ودخوله إلى المبغى لبيع طيور الماء للمومسات، بعد أن ترنحت أعناقها الدامية كالأثداء المقطوعة، فقد تعدى الموت إلى كل شىء حتى الطيور، كما أصاب العمى الحياة كلها، فالعين المطفأة بلا نور، تقتل شهوة الزبائن.

يحدثنا أرسطو عن شجرة يقال لها (عين الشمس) لها منفعة فى العين التى لا تبصر أن الخطاطيف إذا عمين أكلن منها فأبصرن، كما نقرأ فى الملاحم العراقية القديمة أن لمردوخ أربع عيون تبصر كل شىء بافهو يعيد البصر إلى

---

(١) روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ص ٧٥.

الرجل الأعمى الصالح، ويتعدى بصره إلى عينى تيامات فيخلق دجلة فى عينها اليمنى، والفرات فى عينها اليسرى[1] . وهذه التعدية المعاكسة فى (المومس العمياء) تستند إلى ميدوزا التى تحجر كل ما تقع عليه عيناها، فيما تفلح المومس العمياء فى استنفار بصيرتها، لتحس بها ما حولها، تعويضًا عن البصر المفقود.

ويهمنى إنهاء لتقصى النزعة السردية فى المطولة أن أشير إلى استخدام السياب لما يسميه صلاح فضل (لعبة الأقواس)[٢] حيث لا تعنى الأقواس عند السياب أن الكلام مضمن أو أنه مقتبس، بل يستخدمها غالبًا للتعبير عن بدء الحوار أو نقل الملفوظات، كجزء من اهتمامه بالسطح الكتابى، أو الحيز المكانى للنص على الورق.

لقد تطور استخدام السياب لعلامات الترقيم فى هذه المطولة، وأصبح (البياض) خاصة فواصل كاملة، تحدد الانتقالات الصياغية والدلالية. فهناك سطر منقط بنقاط على طول البيت، يعلن نهاية مشهد بائع الطيور. وهناك بياض أكبر يشكل ثلاثة أبيات، يعلن نهاية القصة الثانوية عن زوجة الشرطى، وغيرها من وقفات البياض التى تمهد لانتقالات دلالية أو بنائية..

كما قام السياب بتوزيع النقاط فى مفتتح الأبيات أو وسطها أو خاتمتها.

فمثال البياض فى مطلع البيت:

.....وتلوب أغنية قديمة

ومثاله فى وسطه:

برق ويطفأ.... ثم تحكم فرقها بيد، وفاها

بيد،

---

(١) ينظر: حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة، ص ١٢٣.

(٢) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٧٥. ويراجع هذه الكتاب ص١٩٥.

وفى آخره:

أو كالجرار الباليات، كأسطوانات الغناء...

ولا نشك فى أن البياض يحيل إلى مسكوت عنه، غير متعين، لكنه ذو دلالة معنوية.

وكذلك نرى إفراط السياب فى تثبيت علامات الترقيم، كالنقاط وعلامات التعجب والاستفهام والفواصل، ويعمد إلى وضع خط صغير قبل بعض الحوارات أو التداعيات، وبكثير من الحمل الاعتراضية.. وهى تدل على عنايته بالملفوظ، وإدراكه للطابع الدرامى لعمله، وهو تجسيد لنزوع قصصى لدى الشاعر إذ يستفيد من سياق النثر المحافظ على علامات الترقيم.

ولكن الملاحظة التى سنختتم بها تحليلنا، تشير إلى ثبات المطولة من الناحية الإيقاعية. فأطوال الأبيات ثابته تقريبًا إلا فى حالات قليلة. كما أن الشاعر استجاب لعدد ثابت من تفعيلات بحر الكامل (متفاعلن) وجوازاتها، وحافظ على القافية المقيدة.. وكأن هذا الثبات الإيقاعى والغنائية العالية المجسدة بالوصف، علامة على تمسك الشاعر بالقصيدة، ورفضه الانغماس فى القص ونسيان جنس القصيدة الذى يتحكم فى قوانينها الداخلية.

وهكذا نشأ تعارض أقوى من أى تضاد آخر، بين الشعر وبناه الوصفية– مما كان الراوى يضخه تعليقًا وشرحًا، وبين السرد كما كانت بطلة المطولة تريد أن تجسده فكأن الشعر يؤثث وصفيًا ما تريد الشخصية أن تثبته سرديًا وهذا جانب تنازعى مهم بين القص والشعر فى القصيدة المطولة، كان ذا أثر فى تأخر ظهورها، أو محدوديتها فى الشعر العربى الحديث.

الفصل الثانى

قصيدة الواقعة التاريخية

نتوقف فى هذا الفصل عن نمط من النزوع السردى فى الشعر العربى الحديث، يتسم بشمولية واسعة وامتداد، لأنه يستحضر الواقعة المرتبطة بالزمن الماضى، ويحررها من تاريخيتها، ليدرجها عبر المعالجة المعاصرة، فى صميم الحاضر.

وبهذا تكون قصيدة (الواقعة التاريخية) أشمل وأعم من قصيدة (القناع التاريخى) أو (قصيدة الرمز المقنع)، رغم أنهما تستمدان تحققهما ووجودهما النصى، من معين واحد هو التاريخ.

ولابد أولا من الإعلان عن احترازنا إزاء الاستخدام الحرفى للتاريخ، نظمًا أو تضمينًا برمته، دون تعديل أو تكييف معاصر، ودون إشارة أو إحالة إلى عصر الشاعر وهمومه ومشكلاته.

إن ذلك النظم الذى دشنه شعراء النهضة وفترة الإحياء أو الانبعاث، يتسم بارتهان النص الشعرى بالواقعة التاريخية ضمن زمنها الخارجى أولاً، وضمن تسلسل الوقائع الأخرى الحافة بها، لأن القصد الذى يلجىء الشعراء إلى هذا الفن (أى نظم الوقائع التاريخية) كان خارجيًا، يأتى من التاريخ أولاً، لا من النص نفسه، فيكون وجود (التاريخى) فى (الشعرى) هدفًا لا وسيلة، وفى الأغلب يتجه الهدف إلى غرض تربوى أو تعليمى أو أخلاقى أو قومى، يستثير الهمم، ويذكر القارئ بدروس التاريخ ليتعمق انتماؤه إلى أمته وإحساسه بعظمتها وسمو ماضيها، مما لا يليق معه أن ينالها الهوان فى حاضرها.

ولكن قصائد النظم التاريخي تلاحق الجزء الأول المعلن من هذا الهدف، فتعكف على استرجاع أحداث التاريخ، لاسيما الفتوحات والمعارك والانتصارات،

ومفاصل القوة والمجد فى الماضى العربى، وتنظم جزئياته، كما فى قصائد شوقى الطويلة حول ملوك العرب وعظماء المسلمين، وفتح الأندلس، وغيرها من الموضوعات المتميزة بأنها كتلة من الوقائع والأخبار، يقف الشاعر بعيدًا عنها، لينظمها كما حصلت أو رويت، مكتفيًا باستعادتها دون إقحام ذاته فى سردها أو ترميزها، ودون الانعطاف بها إلى اللحظة الزمنية الراهنة.

لقد كان تضمين وقائع التاريخ فى القصائد موضوعًا نقديًا وجماليًا منذ أقدم العصور، وقد تحدث فيه أرسطو طاليس، حين أوضح أنه لا مانع يمنع من أن يتخذ الشاعر موضوعه من الأحداث التى وقعت فعلاً، لان "بعض الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع، ممكنة"....(١) لكنه يستدرك موضحًا الفرق بين الشاعر والمؤرخ، فالمؤرخ "يروى الأحداث التى وقعت فعلاً، والشاعر يروى الأحداث التى يمكن أن تقع، لأن الشعر بالأحرى يروى الكلى، بينما التاريخ يروى الجزئى. لهذا كان الشعر: أسمى مقامًا من التاريخ"(٢) .

ولكن المرحلة الشفاهية فى حياة البشرية، أوجبت فيما يبدو، إسناد دور المؤرخ للشاعر، مادام هو القادر على النظم الذى بواسطته يتلقى القراء والطلاب والمستمعون وطالبو الحكم والمواعظ، مادة التاريخ المجسدة فى وقائعه المجتزأة أو المقتطعة من سياقها الزمنى. لذا كانت (الإلياذة) و(الأوديسة) شعرًا ملحميًا يصور وقائع التاريخ، كما دونتها الذاكرة الشعبية، وما أضافته من أبطال وحوادث..

ولا تتوقف مهمة رواية أحداث التاريخ ووقائعه على الشعر، فقد ظهر فى السرد أيضًا كثير من الأعمال التى تقوم بقص وقائع التاريخ، وخير مثال لها فى العربية سلسلة (روايات تاريخ الاسلام) لجرجى زيدان، الذى يعد مثالاً نموذجيًا للرواية التاريخية (historical novel) التى يعرفها المعجم بأنها "سرد قصصى يدور حول حوادث تاريخية وقعت بالفعل. وفيه محاولة لإحياء فترة تاريخية بأشخاص حقيقيين او خياليين أو بهما معًا.. لا تكون له – أى المؤلف– حرية التصرف فى

---

(١) أرسطو: فن الشعر، ص ٢٨.

(٢) نفسه: ص ٢٦.

تغيير الحوادث أو الأزمنة التاريخية. ويلاحظ أن للرواية التاريخية وظيفة تربوية واضحة، وهى أن تصب التاريخ فى قالب جذاب، وخاصة للشباب الذى قد يمل التاريخ فى منهجه المدرسى"(١) .

ويشمل هذا الاتجاه فى نظم التاريخ سرديًا أو شعريًا، بعض الأعمال المسرحية التى ارتهن موضوعها بالواقعة التاريخية، بحيث لم يتعد دور الكتاب فى بعض الأحيان، اختيار الشخصيات وترتيب الأحداث مجددًا، مع إضافة بعض الشخصيات المتخيلة التى لا تؤثر فى سياق الأحداث، وذلك ضمن ما يعرف بالنزعة التاريخية أو التأريخ (بالهمزة) historiography وتعنى "تسجيل الأحوال والأحداث التى يمر بها مجتمع ما فى حقبة تاريخية"(٢) . ويكون على المؤرخ ترتيب الحقائق التاريخية وتوثيقها وجمعها، بما يتلائم مع ميوله، تفريقًا لهذا العمل عن التاريخ (بدون همزة) history – الذى يُعرّف بأنه "جملة الأحوال والأحداث التى يمر بها كائن ما. وتصدق على الفرد والمجتمع.. كما تصدق على الظواهر الطبيعية والإنسانية"(٣) .

ولكن ما يبدو لنا فى ظاهرة إقصاء للذات، ونزوعًا نحو الموضوعية؛ فى القصص والمسرحيات والأشعار التاريخية، ليس فى حقيقته إلا اكتفاء بمهمته النظم وترتيب الأحداث دون ابتداع ، فالذات هنا منسحبة لصالح الوقائع التى تنوب عنها، وليس لصالح وجهة نظر موضوعية يحركها الشاعر كمسؤول عن السرد، أو ما تعارفنا عليه بالتبئير وتجسيم وجهة النظر من موقع محدد.. فالشاعر أو الروائى أو المسرحى مبتعد فى الأعمال التاريخية إلى درجة يفقد معها السيطرة على السرد، ويظل له دور واحد فقط هو الربط بين مجموعة من الأحداث التى انتخبها لتعبر عن الواقعة التاريخية بموضوعية.

---

(١) مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص ٢١٥.

(٢) مجدى وهبة: معجم مصطلحات الادب، ص ٢١٧. ويشير إلى ذلك بشبندر فى نظرية الأدب..، ص ٢٢.

(٣) مجدى وهبة: معجم...، ص ٧١٢. ويرى بشبندر أن مصطلح (التاريخ) يشير عادة إلى أحداث الماضى التى تستعاد فى تتابع وفى ترتيب زمنى، مع افتراض أنها تتسع بصورة موضوعية نظرية الادب...، ص ١٢٢.

فضلاً عن ذلك، فإن الموضوعية "غائبة عمليًا عن كتابة التاريخ لأن طريقة اختيار الحقائق التاريخية وترتيبها يمكن أن تنتج نسخًا مختلفة من التاريخ"(١) . ولعل الأدب الذى يدخل التاريخ فى إطاره، لا يتحدد إلا بالطريقة أو الكيفية(٢). وما دمنا فى مجال صلة التاريخى بالأدبى، عبر مقياس الذاتية والموضوعية، فلا بد لنا أن نشير إلى أن الأدب -كإبداع- قادر على أن يجعل الذاتى موضوعيًا، والموضوعى ذاتيًا... وهو ما لا يستطيع ناقل حقائق التاريخ إلى حقل الأدب أن يتجاوزه، لأنه ضرورى على مستوى التلقى، فحقائق التاريخ بمجرد ترتيبها بكيفية أدبية، داخل السرد، أو الشعر، فإنها سوف تُقرأ كأدب بدل أن تقرأ كتاريخ(٣) .

لقد تميزت علاقة الشاعر العربى الحديث بالتراث كمادة معرفية، ومرجعية شعرية، بأنها انعكاس لوعى الشاعر بالتراث كمنجز إنسانى؛ وليس كتلة آتية من الماضى علينا قبولها كاملة، والانحباس داخل قدسيتها. وبذلك ينقل الشاعر المعاصر – والفكر الشعرى الحديث عامة -تأثير التراث إلى الذات، وتكون الذات الشاعرة عاملاً أساسيا فى العثور على (تراثها) ضمن التراث، ويكون لها من بعد، أفق واضح تنشأ عنه رموزها الشخصية والخاصة، وتبدع كذلك كيفيات (وطرائق) ظهور التراث فى القصيدة(٤) وتخطى مفهوم الماضى الذى حصر فيه السلفيون معنى التراث؛ ورفض مفهوم التجاوز أو القطيعة مع الماضى؛ بالمعنى السطحى المتضمن – إضافة إلى دلالات الجهل بالتراث كمصدر معرفى، ومنجز روحى – خللاً فى تصور الصلة بين الشعر ومرجعياته أو مكوناته، وفى مقدمتها الموروث المجرد فى رموز وأساطير وملاحم وتقاليد وإبداع خالص

---

(١) بشبندر: نظرية الأدب.....، ص ١٢٢.

(٢) إننا "فى التاريخ نبحث ونسأل عن الحقائق هل هى صحيحة أم فاسدة". وفى الشعر "نسأل كيف تجلت المادة التاريخية وكيف تشكلت أو تصورت" نذير العظمة: (شكسبير العربى)، مجلة علامات، ديسمبر ٩٤، ص٩٢.

(٣) بشبندر: نظرية الأدب...، ص ١٢٣.

(٤) تناولت – فى دراسة لى قدمتها إلى إحدى الحلقات الدراسية فى مهرجان المربد الشعرى – موضوع (الوعى الشعرى بالتراث – مرحلة ما بعد الرواد). ونشرتها فى كتابى: الأصابع فى موقد الشعر، ص ١٣٣ – ١٤٧.

ولكن التاريخ يظل مركز جذب للشاعر الحديث، بما يقدم من أمثولات وعبر مترشحة ومصفاة، بهيئات سردية مرمزة أو مختزلة فى حبكات لها أثر دلالى تعجز عنه المباشرة والتقريرية والغنائية الصارخة.

وهذا عامل ثان – إلى جانب الوعى بالموروث كحاصل قومى تراثى – يسهم فى الاتجاه نحو التاريخ، بوعى جديد.. وذلك لما فيه من اكتناز سـردى ومحمـول دلالى بليغ، مع الاهتمام بالكيفية التى يظهر فيها نصيًا.

وسوف يكون نموذجنا التطبيقى فى هذا الفصل، هو شعر الشاعر أمل دنقـل الذى توجه، فى أغلب نصوصه، إلى الحدث أو الواقعة التاريخية وراح يعانيها ككتلة وحدة التفاصيل والأجزاء، لا ينتزع منها قناعًا أو رمزًا ليقذف به فى سياق معاصر واضح الدلالة؛ بل يحافظ على (سياقية) الواقعية كلها، و(زمنيتها) و(شخـصياتها)، ويرويها من الخارج متقمصًا دور الراوى وصوته، لكنه يقوم فى حقيقـة الأمـر، بعملية (استعارة) قوية، يماثل فيها – بذكاء ودون مباشرة – بين سـياق الواقعـة المستدعاة والمستحضرة شعريًا، وبين اللحظة الحضارية الراهنة فى حياة الوطن.

وإذا كنت أسمى قصيدة أمل المتكئة على التاريخ (قصيدة الواقعة التاريخية) فإننى أحتكم فى ذلك إلى استمداده من وقائع التاريخ العربى والإسلامى، والإنسانى بشكل نادر، واستعارته تلك الأمثولات الكلية تذكيرًا بما يدور فى عصره.

وقد ذهب النقاد إلى أن "شعر أمل دنقل من النماذج التى تتعامل مع التـراث فى محاولة توظيفية عبر رؤية معاصرة"[1] وأرى أن هذا التشخيص، رغم سلامته كـنتيجة لقـراءة شعـر دنقل، لا يؤكـد تميـزه وخصوصية (تعامله) معه، أو

---

(١) صدوق نور الدين: حدود النص الادبى، ص ١٦٩.

ويرى سيد البحراوى "أن التراث كان مصدرًا رئيسيًا لتشكيلات الشاعر" البحراوى: فى البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص ١٥٣. وهو يؤكد تميز أمل فى التشكيلات المتعددة لما هو تراثى، ولوظائف التراث المختلفة. ينظر: نفسه، ص ١٤١.

توظيفه، والوعى المحرك لهذا التعامل، فضلاً عن إغفال الكيفيات الفنية الخاصة التى ظهر بها اعتماده (التراث).

لكن مـانوافق عليـه فى سطور الرأى السـابق، هو وصف الرؤية بأنهـا (رؤية معاصرة) لاقصاء أى نزعة ماضوية أو رجوعية أو سلفية؛ تأخذ شكل اجترار وقائع التراث وأحداثه ورموزه، والانحباس فى أبعادها ومفرداتها وتفاصيلها.

لكن قراءتى لتراثيات دنقل - رموزاً ووقائع - ستنطلق من إطار (التاريخ) تحديداً، لا (التراث) بشكل مطلق، لما وقر فى نفسى - عبر قراءة دنقل المتكررة - من أنه شاعر (تاريخ) أكثر منه (شاعر تراث)، لكن ذلك لا يعنى نفى التعامل الحديث والرؤية المعاصرة؛ ولا يتناقص معهما.

وإذا عدنا إلى تفوهات أمل دنقل نفسه، وإحساسه بأهمية التراث داخل النص الشعرى الحديث، ونصه هو تحديداً، فسوف نتعرف على دوافع استخدام التراث بهذا الشكل الواسع والواضح فى شعـره، وكذلك على رؤيتـه الشـخصـيـة، وأهدافـه وستراتيجياته الفكرية الكامنة وراء هذا التوظيف الفنى لفترات.

يقول أمل فى إحدى مقابلاته الصحفية، متحدثًا عن (استلهام التراث العربى): « إنه جزء هـام من تطوير القصـيدة العربيـة ... و ... يلعب دوراً هامًا فى الحفاظ على انتماء الشعب لتاريخـه، ولكن يجب التنبـه إلى أن العـودة للتراث لا يجوز أن تعنى السكن فيـه، بل اختـراق الماضى كى نصل به إلى الحاضـر، واستشراف للمستقبل. لقد تأثرت فى بداية حياتى بالتراث الأغريقى، وكتبت أيضًا قصائد استهلمتْ فيها التراث الفرعونى، لكن تواصلى مع الناس لم يبدأ إلا عندما استخدمت التراث العربى»[(١)].

---

(١) حديث مع أمل دنقل فى مجلة (التضامن) نشر عام ١٩٨٣. نقلاً عن خالد الكركى: الرموز التراثية العربية فى الشعر ... ، ص ٨٩. وبصدد تاريخ الحديث المنشور؛ يذكر سيد البحراوى تاريخًا آخر هو ١٩٧٣. ينظر هامش البحراوى فى كتابه : فى البحث عن لؤلؤة المستحيل، المخصص لدراسة قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) لأمل، ص ١٤٢. وهناك اختلاف فى اليوم والشهر أيضًا.

وفى هذا المقتبس إعلان - وإن يكن خارج التحقق النصى - عن الرؤية الدافعة لاستخدام التراث وتوظيفه لدى أمل دنقل.

وأول ما سنجده، إن نحن فككنا هذا الإعلان النظرى، هو أن أمل يحفظ لهذا الاستلهام التراثى بدور تطويرى فى مجال حداثة القصيدة العربية التى تبحث لها - مع جيل دنقل خاصة وشعراء ما بعد الرواد عامة - عن طرق جديدة، وأساليب مبتكرة..

لقد كانت الاستعانة بالتراث وجانبه التاريخى خاصة، من أهم مرتكزات قصيدة الرواد ومن تلاهم، وقد رأينا فى الفصول السابقة من دراستنا؛ تعدد كيفيات (ومظاهر وأنماط) تلك الاستعانة؛ سواء من خلال المطولة الشعرية أو أسلوب الرمز والقناع أو استخدام الأسطورة، مع تقنيات وتشكلات طريفة، تنطلق من أبعاد الغنائية والمباشرة؛ وتعميق الدرامية والسرد ونزعة القص فى القصيدة، مع تعميق شعريتها وحداثتها أداء وخطاباً.

ولاشك أن الاقتراب من التاريخ والتراث كمنجز حضارى وروحى وإبداعى فى داخله، إنما يتم بجاذبية الحرية كهم أساسى لجيل التحديث فى الشعر العربى؛ والبحث عن فضاءات لمفهوم الحرية والعدالة والمساواة والكرامة والاستقلال. وهى مفاهيم تتقدم لها الدلالة والوقائع فى التاريخ العربى، وإن فى هوامشه المنسية أو الدلالات المغيبة عن كتابته الرسمية.

يكون الاستلهام التراثى إذن، تطويراً للقصيدة العربية، لأنه مجافاة؛ لهيمنة الذات وضمائر (الأنا)، وإقصاء للغنائية التى أورثت الملل فى القارئ وهو يتلقى مواقف مكررة، ترسخ المباشرة والتقريرية فى موقف الشاعر أو موقعه إزاء موضوعه. ولا نشك فى أن مانسميه (وعى التلقى) كان وراء هذه الهجرة إلى الماضى، متجلية فى التراث إنسانياً وقومياً ووطنياً، فلقد أصبح الشعراء المجددون على يقين، بأن صلة القراء بقصائدهم تضعف وتنقطع، كلما أوغلوا فى المباشرة والخطابية والشعارات، لأنه ليس مايريده المتلقى المعاصر من الشعر.

لقد بات الخطاب العربى مضجراً؛ وهو يعلل الهزائم، أو يتحايل عليها بالتسميات من قبيل (خسرنًا معركة ولم نخسر حربًا) أو (المهم الكرامة لا ما نحصل عليه مباشرة من الحروب) وغير ذلك من التعدلات والتكييفات اللغوية للهزائم والخسائر والظلم والفقر.. فكان على الشعر أن يصل إلى المتلقى عبر مايدهشه ولا يكرر ما تمجه حساسية المتلقى.

وهذا ثانى استنتاجات قراءاتنا للمقتبس الآنف من حديث أمل. حيث يشدد على (التواصل) أو مايسميه فى مناسبة أخرى (الإيصال)[1]. وهو يستخدم المصطلح المتداول فى الخطاب النقدى والشعرى التقليدى، أعنى (الناس) مرادفًا للجماهير أو مايسميه الخطاب الشعرى المعاصر ومناهج النقد الحديثة بالمتلقى أو المتقبل، تأكيدا لدور القارئ فى التفاعل مع النص.

ولا يعنى دنقل، دون شك، الوضوح أو انكشاف المعانى والدلالات؛ فلو كان ذلك هو قصده من التواصل والإيصال، لاكتفى بالمباشرة؛ وإعلان النص الشعرى عن مغزاه أو دلالاته وأهدافه دون عناء، أو تقنيات واستعانات فنية وفكرية.

لكن حديث دنقل، هنا، يتناول الآثار أو الانفعالات المترتبة على تلقى القراء لهذه النصوص. كما أن الأمر يتصل بستراتيجيات نصية تعمل داخل شعر أمل، يمكن إجمالها دون تفاصيل – كى لا ننشغل بما هو غير شعرى – بالقول أنها نزعة تقدمية، ترى فى تبصير الناس بواقعهم وما يجرى لهم، مسؤولية وطنية وأدبية معًا ، وترى فى التراث أو وقائعه الدالة تحديداً، عنصراً للايقاظ والتنبيه والوعى.

وهذا ما تؤكده نوعية الوقائع والأحداث والأقنعة التى يستلهمها أو يوظفها أمل، وسنأتى عليها فى مكانها من هذا المبحث، لكننا نقول هنا إنها – أى تلك المستلات من

(١) حين يقول: « .. من ناحية أخرى فإن استخدام التراث يتيح إمكانيات تساعد على الإيصال » نقلاً عن البحراوى : فى البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص ١٤١.

التراث – تنتمى إلى نوع رافض من الشخصيات، ومتمرد ومناوئ، كما أن الأحداث ذات دلالات تعادل ذلك الرفض والتمرد والمناوئة، كرفض الصلح مع الأعداء أو الخروج على الإجماع والتشبث بالوطن ... إلخ.

وهنا نصل إلى ثالث استنتاجاتنا؛ وهو يتصل بتمدد الماضى عبر وقائعه الدالة المضمنة شعراً، ليلامس حاضرنا وواقعنا المعاصر. بل ليجتازهما إلى «استشراف المستقبل» بعبارة الشاعر.

وهذ الاختراق الدالالى للماضى، يتم بمسؤولية فنية وجهدٍ خاص، إذ يتطلب الأمر تعميم المغزى والدلالة دون إفصاح، كى لا تفسد الدلالات؛ ويكون الدال ومدلوله أو وجها الاستعارة (المستعار، والمستعار له) متساويين بشكل آلى ساذج. إن استعارة الماضى هنا، تصبح استعارة موسعة ومنفتحة – لا على استلاف الواقعة من سياقها الماضى فحسب – بل أداة فنية بلاغية تنطوى على مغيب أو محذوف هو المشبه به دائماً، أو المحال إليه، أى الحاضر الذى يخترق الماضى زمنه من أجل الوصول إليه.

وهذا هو جوهر دلالة عملية التناص والتعديل الجارى عليها. فهنا لن نعثر على إجراءات تناصية تقليدية، أى وجود نص سابق فى نص لاحق مضمناً أو معارضاً أو مندرجاً فى ثناياه. بل سنجد تناصاً بلا تفاصيل وإشارات وتلميحات، لأن إطاره فى أصل استخدامه قد خضع للتمدد والتوسيع.

وإذا عرفنا « أن التناص خصيصة أساسية ورئيسية فى شعر أمل دنقل، فضلاً عن كونها من أخص خصائص الشعر الحديث بعامة»[1]، فسيكون فهمنا لزمن الواقعة ومفرداتها ودلالاتها، متلوناً بهذه الأطياف التى يشيعها التناص كعملية معقدة ذات كيفيات متعددة، « منها ما يتم صناعته عبر امتصاص – وهدم فى الآن نفسه – أفراد

(١) سيد البحراوى : فى البحث .... ، ص ١٤١.

النصوص الأخرى للفضاء المتدخل نصيًا، وذلك ينفى المقطع المتناص أو الدخيل نفيًا كليًا أو جزئيًا »[1]. وهذا عين ما يفعله أمل دنقل فى استدعاء شخصيات التراث وأحداثه ورموزه ووقائعه.

وآخر ماسوف نشير إليه فى المقتبس الآنف من حديث الشاعر هو نوع المفردات التراثية المستعان تبها أو الموظفة فى شعره. فهو يسمى ثلاثة أنواع متدرجة زمنيًا وحضاريًا تبدأ بالتراث الإغريقى الذى لم يكن أمل وحده، من بين زملائه شعراء الحداثة، واقعًا تحت تأثير مفرداته وأساطيره ورموزه، ثم التراث الفرعونى المرتبط بماضى مصر - وطن الشاعر - وما يمثله من صفحات مشرقة فى كتاب حضارة وادى النيل، ورسومه الباقية - فنًا ومعمارًا وحكايات وأساطير وإبداعًا - ذات حضور قوى لا يمكن لشاعر دقيق الإحساس والالتقاط أن يتغاضى عنه .

ولكن المحمول القطرى الذى ينافى المنحى القومى والتوجه العروبى لجيل أمل وجمهرة مثقفى الوطن العربى فى الستينيات، هو الذى عجل فى انتقال الشاعر إلى أفق أوسع هو التراث العربى الذى يندرج فيه اصطلاحًا ومفهومًا: التراث الإسلامى، والشرقى أحيانًا، نظرًا للتجاور والمؤثرات الجغرافية والروحية والدينية المشتركة.

لكن أمل دنقل يعطى لانتقالته التراثية العربية بعدا تواصليًا؛ فيرى أن (تواصله مع الناس) بدأ حين اعتمد كسرًا ووقائع وأحداثًا من التراث العربى. لأن هذه المستلات والاستعانات جزء من ماضى القارئ، ولحظات التنوير القليلة فى فكره ووعيه.

ولكن تضييق الهدف التقبلى للشعر، وحصره بعبارة (التواصل مع الناس) يقلل من الجدوى الفنية والجمالية لاستلهام التراث العربى.

فلو كان الأمر منحصرًا فى (التواصل مع الناس) لأمكن الاستعانة بشتى أنماط التراث الإنسانى والوطنى ، ومختلف أنواعه، ووضعها فى إطار تلك الغاية التداولية

(١) جوليا كريسيفا : علم النص، ص ٧٨ - ٧٩.

العابرة (التواصل مع الناس) دون تخصيص قارئ الشعر أو متلقيه، وهو المخاطب الضمنى فى العادة، لا الإنسان الاعتيادى غير المتذوق أو المتفهم للصياغة الشعرية وخصوصياتها.

أعنى أن تحقيق هدف (التواصل ..) كان سيتم أيًا ما تكن أنماط التراث المستخدمة : أغريقية أو فرعونية أو عربية أو إسلامية ... فهى موظفة لستراتيجية (التواصل) ذات الصيغة التفاعلية بين الشاعر والجمهور، ولا يخفى أن لها محمولاً أيديولوجيًا بينًا، مؤداه أن هذا التوظيف التراثى فى النص الشعرى، لم يكن لدوا ع فنية خالصة، بل غلب الجانبى التداولي وتحقيق غرض التأثير فى (الناس) عبر معالجة مشاغلهم وهمومهم الموضوعية .. فهى استعانات واستلهامات غير ذاتية، بل لادور للذات الشاعرة فيها.

وسنعثر فى أحاديث ومناسبات لاحقة، تعبيرات للشاعر، تلخص الهدف من استلهام وقائع التاريخ وتوظيفها شعريًا، منها : إثارة اهتمام الناس بالتاريخ عن طريق الفن، وإعادة تذكيرهم بتراثهم(١).

ولكى لا نبخس حظ الشاعر فى النزوع التحديثى، نلفت النظر إلى تأكيده على (طريق الفن) كسبيل لإثارة اهتمام الناس بتاريخهم. فالشاعر لا يريد أن يأخذ دور المؤرخ المكتفى بإثارة الاهتمام بالتاريخ عبر ترتيب وقائعه. ولا دور الواعظ الأخلاقى الذى يركز جهده فى اشتقاق الدروس وّالعبر والدلالات الوعظية، بل يريد أن يكون (الفن) سبيل التعامل مع التاريخ أولاً، وقناة توصيله للناس، واتصال الشاعر بهم.

---

(١) سيد البحراوى: فى البحث ....، ص ١٤١ و ٢٢٦. ويلحق البحراوى بدراسته لقصيدة أمل (مقابلة مع ...) حواراً، أجراه مع الشاعر عام ١٩٨١. وجاء فيه قول أمل : « أنا أواجه مشكلة أننى شاعر قومى أوصل قيمًا قومية داخل الإنسان، من بين هذه القيم القومية الإنتماء التاريخى. وكى يحس فرد ما أنه منتم تاريخيًا، لابد أن تذكره بأساطيره وتاريخه وتراثه ... وبطريقة فنية، فأنا أستخدم الأساطير والتراث الفنى ليس فقط كرموز، وإنما أيضًا، لاستنهاض أو لإيقاظ هذه القيم التراثية والتاريخية فى نفوس الناس» ينظر : نفسه، ص ٢٢٦.

وهذا الاتصال الفنى بالناس وتقديم التاريخ (بطريقة فنية) يوجب البحث عن تشكلات طريقة، ستجد أن أمل لم يدخر جهداً فى إنجازه، وهو ما سنبحث عنه فى الصفحات التالية ... إذ أن أمل قد عدد أنماط التراث رغم صحة ما ذهب إليه النقاد من أن « أبرز استخدام للتراث فى شعر أمل هو استدعاء الشخصيات القديمة وتلبسها والحوار معها »(١) ولكن صلة الشاعربهذه الشخصيات لاتقف عند حدود (القناع) ومفاهيمه وتشكلاته الشائعة، بل نجد لديه تشكلات متنوعة لجملها فى الآتى، ناظرين إلى موقع الشاعر سردياً، وابتعاده عن المرورى، ومفارقته له أحياناً أو مطابقته له غالبًا، ولكن بلسان راوٍ آخر: هو الشخصية أحياناً، أو راوٍ خارجى آخر ليس الشاعر بالضرورة. وبذلك يجرى توسيع للقناع فتكون القصيدة متقنعةً بواقعة تاريخية لا يوجه شخصية منفردة أو مفردة. وبذا تصبح لدينا ثلاثة أنواع مستخدمة من تناص القناع التاريخى.

أولاً : قناع خالص : تتطابق فيه شخصية الراوى مع شخصية القناع. أو أن الرمز التاريخى المقنع هو الذى يروى ويتحرك وينجز السرد فى القصيدة. وذلك يعنى تطابق الشاعر مع قناعه: موافقةً أو مخالفة. كما فى قصيدة (كلمات سبارتكوس الأخير)(٢) التى يتحدث فيها سبارتكوس بعد صلبه، ولكن الشاعر حاضر من وراء القناع؛ لأنه ينجز لعبة سينمائية أو حيلة صورية معروفة هى (المزج) الذى يشير إلى الصوت الناطق فى القصيدة، لكن تتبع حركة الأصوات يرينا أنها جميعاً صوت واحد هو (سبارتكوس)(٣).

معلّق أنا على مشانق الصباح

---

(١) سيد البحراوى: (الحداثة العربية فى شعر أمل دنقل)، ضمن كتاب (دراسات نقدية فى أعمال السياب، حاوى، دنقل ، جبرا) تحرير فخرى صالح، ص ١٢١.

(٢) من ديوانه (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة). ينظر : أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص ١٤٧.

(٣) صلاح فضل : الأسلوب السينمائى فى شعر أمل دنقل ، ضمن كتاب (دراسات نقدية ...)، ص ١٠٠

وجبهتى. بالموت - محنية

لأننى لم أحنها . . . حية !

* * *

يا إخوتى الذين يعبرون فى الميدان مُطرقين

منحدرين فى نهاية المساء

فى شارع الإسكندر الأكبر

لاتخجلوا . . ولترفعوا عيونكم إلىَّ

لأنكم مُعلقون جانبى . . على مشانق القيصر.

ولا يخفى أن الضبط السردى للقناع، من حيث عائدية الملفوظ إلى متلفظه، قد شابه خلل فى إحكام القناع أو تجاوز ما عرفناه فى فصل سابق برقة القشرة الدرامية، بحيث يظهر صوت الشاعر متخللاً قناعه.

ولكن وصف الموقف الدرامى هنا بأنه ينتمى إلى القناع الخالص فى إطاره العام، ليس مجانبًا الصواب، نظرًا لتوفر القصيدة على ميزة (التداخل الصوتى الصراعى) الناجم عن تعدد أصوات القصيدة وتقاطعها داخل بنية النص، وكذلك تعدد أزمنها بل تشابكها فهى تتراوح بين الآن القائم حيث جثة سبارتكوس معلقة على المشنقة فى الصباح، وجبهته محنية بسبب الموت، فيما كانت خلال حياته لا تعرف الانحناء. وحين يلتفت سبارتكوس إلى (إخوته) العابرين فى الميدان، مطرقين رؤوسهم رغم أنهم أحياء يخاطبهم بأن يرفعوا رؤوسهم، ويروا مصيرهم المرمز فى مصيره؛ فهم مكلفون مثله على مشانق القيصر المستبد ...

ولا شك أن الأصوات والشخصيات والأحداث وتعيين الزمان والمكان قد أسهمت - إلى جانب المونولوج الدرامى المطول - فى صنع هذا التوتر العالى ...

ومثل هذا القناع الصافى المستفيد من واقعة قتل سبارتكوس - العبد الثائر على أسياده ... ، نلتقى بقناعى أبى نواس والمتنبى فى قصيدتين مميزتين من قصائد الوقائع التاريخية المتدرجة فى بنية القناع الخالص .

(من أوراق «أبو نواس»[1] تشتمل استنباطًا لحياة أبى نواس، وصعلكته، وما شهد من مأسٍ: الأب القتيل بتهمة أنه خارجى، والأم الخادمة الميتة بعد أن استنزفها السادة، والصفحات التى يصادرها الحراس؛ وفى ورقة أخيرة من الورقات السبع نلتقى أبا نواس شاهدًا على فجيعة كربلاء ومقتل الحسين عطشًا لشربة ماء، فكأن أبا نواس يجد فى ذلك تعلة ليشرب الراح :

مات من أجل جرعة ماء !

فاسقنى ياغلام .. صباح مساء

اسقنى يا غلام ..

علنى بالمدام ..

أتناسى الدماء !

وكما هو واضح، فقد كان القناع مجلوبًا من تاريخه وزمنه، مضافًا إليه تعديلات وتكييفات لايمكن تفسيرها بأنها إقحام - كالعودة إلى مأساة الحسين، وضعف سببية شرب المدام بتناسى الدماء! - بل هى توسيع للقناع وتمدد فى سياق قصصى أو رمزى مقارب.

وفى قصيدة (من مذكرات المتنبى - فى مصر)[2] نموذج لقناع آخر، يقتطع فيه الشاعر مقطعًا زمنيًا وجغرافيًا من حياة المتنبى، وهو فترة إقامته بمصر قريبًا من

(١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٣٧٨ - ٣٨٥.
(٢) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٢٣٧ - ٢٤٢.

كافور. ولاشك أن العنوان الجانبى (فى مصر) يعين المكان بتوجيه خاص، يُقصد به القارئ المعاصر. فتضاف قوة دلالية للنص، تأتيه من جهة مطابقة أحداث التاريخ بالواقع، ويتضاعف ضجر المتنبى يضجر القارئ المعاصر من أحوال مصر فى عام كتابة النص (حزيران ٦٨) والتاريخ المثبت آخر النص ذو دلالة عميقة، لأنه يذكر القارئ بهزيمة حزيران ٦٧، وما آلت إليه أوضاع الوطن العربى بعد خسارة المزيد من الأراضى.

... جاريتى من حلب تسألنى متى تعود ؟

قلت : الجنود يملأون نقط الحدود

ما بيننا وبين سيف الدولة

قالت : سئمت من مصر، ومن رخاوة الركود

فقلت : فقد سئمت – مثلك – القيام والقعود

بين يدى أميرها الأبله.

ولكن القصيدة الأهم فى هذا النوع من أنواع التناص التاريخى هى (مقابلة خاصة مع ابن نوح)(١) التى يقدم فيها أمل دنقل عبر قناع ابن نوح، منظوراً جديداً للمواطنة والارتباط بالأرض رغم ما يحصل لها من كوارث فيغدو ابن نوح الذى خالف أوامر أبيه ولم يركب الفلك لينجو من الطوفان، بطلا لأنه:

قال « لا » للسفينة

(١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٤٦٥ – ٤٦٩.

.. وأحب الوطن

وعبر هذا التوسيع القناعى، يلامس دنقل مسألة بالغة الخطورة تتصل بالرموز الدينية ومحاولة تكييفها دون تقيد بسياقها. ويمكن التفكير بثلاثة مراجع لقصة الطوفان كما تمثلها أمل دنقل، وهى :

١ – قصة الطوفان وبناء السفينة كما جاءت فى الملحمة العراقية الخالدة – ملحمة جلجامش.

٢– قصة الطوفان كما أوردتها التوراة.

٣ – أخبار نوح وقومه وبناء السفينة والطوفان كما جاءت فى القرآن الكريم.

وإذا كان عنوان القصيدة يشير إلى النص القرآنى، لأنه المصدر الوحيد الذى ورد فيه ذكر ابن نوح، فإن تفاصيل الطوفان وصوره ذات مرجع أبعد زمنًا، وجدته فى رواية ملحمة جلجامش للطوفان وليس فى الرواية التوراتية[1]، لأنها ليست شعرية وترجمتها غير مؤثرة، إضافة إلى أنها ذاتها تماثل فى مادتها ما جاء فى الملحمة العراقية.

تقول ملحمة جلجامش: إن (الآلهة العظام) حذروا (أوتو – نبشتم) من الطوفان الذى سيحل بمدينة (شروباك) وامروه ببناء الفلك، وتذكر الملحمة بعد خبر بناء السفينة، وصف الطوفان المدمر بشعر عذب يعتمد الإيجاز والتصوير:

وبلغت رعود الإله (أدد) عنان السماء

فأحالت كل نور إلى ظلمة

وتحطمت الأرض الفسيحة كما تتحطم الجرة

(١) يذهب إلى هذا الرأى سيد البحراوى. ينظر : فى البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص ١٤٩. ولا يذكر – حتى لمجرد الافتراض – أن تكون الملحمة العراقية (جلجامش) مصدرًا لقصة الطرفان.

... وفتكت بالناس كأنها الحرب العون

وصار الأخ لا يبصر أخاه.(١)

ويهمنا فى هذا النص، كون القناع الذى تقنع به الشاعر – وهو ابن نوح المتمرد – قد صيغ فى سياق سردى واضح منذ البداية: جاء طوفان نوح. وهو ما يعرف فى السرد بالاستباق، أى كشف نتائج السرد ومصائر الشخصيات والأحداث ونهايات أفعال السرد، لذا تكون باقى مفردات السرد تفصيلات عامة أو توضيحات منوعة على السياق نفسه. وتسجل لأمل دنقل نجاحه فى خلق قناع نموذجى عبر تسلسل أفعال السرد، وتقنياته الأخرى، بحيث ترك أفق الدلالة على مستوى التطابق مع الواقع، مفتوحًا لعدة احتمالات وتؤيلات. فلقد «تخلص الرمز من دلالته التقليدية. لكن تغيير الدلالة لا ينتج عنه صيغة التفاعل الخلاقة بين التاريخ والواقع»(٢) فيما ترى اعتدال عثمان. لكننى اخالف ماذهبت إليه فى الشق الثانى من حكمها على القصيدة؛ فلئن تخلص الرمز التاريخى من دلالته التقليدية – أى تطهير الأرض من الاثم والاثمين – ، فلقد كان طبيعيًا إذن ألا يطابق التاريخ – كواقعة – مجريات واقعنا المعاصر.

وننتقل إلى قصائد النوع الثانى من استخدام التاريخ فى شعر دنقل منقول:

ثانيًا : قصائد القناع المركب أو المضاعف: وهى تمثل درجة أكثر تداخلاً وتعقيداً باتجاه قصائد الواقعة التاريخية. إذ أن الشعر الحديث يمتلئ بقصائد القناع المفرد واستثمار دلالات الرمز المقنع كما بينا فى الفصل السابق، وهو استخدام فنى عرفه الرواد وبرعوا فيه، ويكفى أن تمثل لذلك بقصيدة (للمسيح بعد الصلب) للسياب،

(١) حللتُ قصيدة أمل هذه فى كتابى : الأصابع فى موقد الشعر، ص ٣٤٩ – ٣٥٧. وذكرت المؤثر القرآنى. المباشر، » وقارنت رواية التوراة بملحمة جلجامش، وكلاهما – كمرجع عن الطوفان – يسهب فى وصف آثاره دون ذكر لابن نوح.

(٢) اعتدال عثمان : إضافة النص، ص ١٨٧.

فهى قناع خالص، تنتج فيه المخيلة الشعرية صورة قيامة جديدة لمسيح، فيرى مدينته وشعبه وقاتليه ومن خانه من أصدقائه .. مع إجراء معاصر لمفردات قصة صلب المسيح وقيامته الرمزية(١).

وتقدم لنا تقنية القناع المركب، تسلسلاً غلافياً مضاعفاً. أى أن الشاعر لا يكتفى بوجود صوته بعيداً عن صوت قناعه، كما فى قصائد القناع المفرد، بل يتقنع بصوت آخر، لا يشترط فيه مطابقة الشخصية المقصودة بالقناع زمنياً أو تاريخياً، ليصل من خلالها إلى القناع الأخير.

وقد استخدم أمل فى هذا القناع المتداخل أو المغلف فى قصيدته الشهيرة (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة)(٢) فالصوت الذى ينجز السرد فى القصيدة هو الشاعر الأسود عنترة بن شداد، نتعرف عليه إذ يقول :

ظللتُ فى عبيد (عبسٍ) أحرس القطعان

أجتز صوفها

أرد نوقها

أنام فى حظائر النسيان

طعامى : الكسرةُ .. والماءُ .. وبعض التمرات اليابسة

وها أنا فى ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة .. والرماة .. والفرسان

(١) يحلل يوسف حلاوى البعد الزمنى – الأسطورى، وتقنية القناع فى القصيدة مفصلاً . ينظر : حلاوى ، الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر، ص ٧١ ، وما بعدها .

(٢) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ١٥٩ – ١٦٥.

دُعيتُ للميدان !

ولا تخفى هذه الإشارات على القارى، بل يحس مباشرة بأن المقصود هو صوت الشاعر عنترة العبسى الذى عومل عبداً أيام السلم؟ ينادى عليه باسم أمه، ثم إذ تغير القبائل على عبس يُدعى للميدان ! فكانه رمز للشعب الذى يخدم الحكام والسادة الذين يقصونه إلى الهامش دائماً، ثم ينادونه للحرب إذا ماداهم البلد خطر أو عدوان.

لكن توجه الخطاب إلى (زرقاء اليمامة) أو (العرافة المقدسة) كما يسميها فهى الغلاف الثانى للقناع، وهى حاضرة بواسطة صوت عنترة :

أيتها العرافة المقدسة

ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟

قلتِ لهم ماقلتِ عن نوافل الغبار ..

فاتهموا عينيكِ يازرقاء، بالبوار !

قلت لهم ماقلتِ عن مسيرة الأشجار ..

فاستضحكوا من وهمكِ الثرثار !

وحين فوجئوا بحد السيف : قايضوا بنا ..

والتمسوا النجدة والفرار !

وبهذا تتشابك الأصوات والأصوات المقابلة، فيتوتر إيقاع القصيدة؛ وتتعقد دلالاتها المنفتحة على الحرية والاختيار الحر، وفقدان الحزم فى ساعات المحنة، وخيانة الحاكمين وتفريطهم بحقوق الوطن.

وهذا القناع المضاعف هو أكثر الكيفيات النصية ملاءمة لشعر أمل دنقل؛ من حيث استيعاب المؤثر التاريخى بسعته وتفاصيله وملحميته، وبدون هذا التغليف المضاعف للقناع، كان يمكن أن تظل قصائد أمل عند نقطة السرد المتتابعة خطياً أى

بنمو وتسلسل تقليديين، بينما لم تعد مفردات السرد في القصيدة الحديثة تمضى فى سرد ترتيب منظم، ولا تلتزم خطًا واحدًا أو تبدأ الحكاية من أولها إلى آخرها، مستفيدة من تقنية القصة الحديثة بعرض أحداث متباعدة .. وعرض بعض المقدمات دون نتائج أو دون تفصيلات[1].

لقد عاين القارئ نبوءة زرقاء وتواكل أولى الأمر وما حل بالمدينة من دمار، عبر بكائيات عنترة الذى تربى ذليلاً ونودى للميدان يوم الحرب .. ومن وراء قناعه يقف صوت الشاعر المرمز بالشعب عامة.

فيكون الوصول إلى المعنى عبر هذه السلسلة القناعية المركبة :

الشاعر ــــــــــــ عنترة ــــــــــــ زرقاء

ويحف بكل منهم مصاحبات دلالية بطريق التوافق والمعادلة أو التقابل والمناقضة. فهناك الشعب فى واقعه اليوم[2]، والجند المقهورون فى الحياة، المطالبون بالموت من أجل الوطن، وزرقاء التى تبصر ماسيأتى وتحذر، والحكام الذين يقابلون نبوءتها بالهزء ثم يهربون تاركين الوطن حطامًا.

ومثل هذا القناع المتعدد يهدف إلى تجسيد تفصيلات الواقعة التاريخية، نجده فى قصيدته عن (مقتل كليب) بأجزائها المتناثرة: (لاتصالح) و (أقوال اليمامة) و(مراثى اليمامة)[3].

---

(١) صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٤، وهو يفرق تفريقًا دقيقًا بين النسق القصصى الذى ينم فيه تتابع وحدات السرد بأبسط الأشكال من الصدفة إلى الضرورة، وبين النسق الدرامى الذى يخضع فى تتابعه لعوامل أشد تداخلاً وتكثيفًا، لأنه يعتمد على الصراع بتفاعلاته وتبادلاته. ينظر : نفسه، ص ٤٠-٤١. وسنفصل فى درامية الوقائع الشعرية لدى أمل دنقل فى الفصل الثانى .

(٢) عنترة هو (الشعب العربى) بتفسير الدكتور عبد العزيز المقالح الذى تحدث عن الدور الذى أحدثته هذه القصيدة فى مصر، حتى قبل نشرها، ينظر : المقالح، أمل دنقل وأنشودة البساطة، مجلة (إبداع) ، أمل دنقل عدد خاص، أكتوبر ١٩٨٣م، ص ٢٢ و ٢٣.

(٣) تنظر فى : الأعمال الكاملة، ٣٩٣ - ٤٢٨.

إن الشاعر أراد أن يجعل من كليب رمزًا للمجد العربى القتيل أو للأراضى العربية السليبة التى تريد أن تعود إلى الحياة بالدم .. الدم وحده - كما يقول الشاعر نفسه فى التذييل الملحق بالقصائد - لكننا نجد - رغم ذلك - تعدداً فى الأقنعة والوقائع المسرودة. فالقصيدة الأولى (لاتصالح) تعرض عشر وصايا لكليب، كتبها وهو يقطر دماً بعد أن انغرس رمح الموت فى ظهره، وفيها يعارض الشارع الوصايا العشر المقدسة للمسيح، فكأن القدسية انحصرت فى (وصايا) كليب التى لا تتعدى جملة واحدة:

لا تصالح

ولو منحوك الذهب !

وإذا كان المروى له عبر القناع - هو الزير سالم لكونه أخًا لكليب؛ فإن شخصية المروى له تتمدد هنا، لتكون أعم وأشمل. فالمقصود هو القارئ أو المواطن العربى، وقد استحضر الشاعر المزيد من الشخصيات التى ورد ذكرها فى حرب البسوس وجعلها تدلى بشهادتها التاريخية - كما يقول التذييل - فهناك أقوال اليمامة وهى كبرى بنات كليب، ومراثيها لأبيها، ويبدو أن الشاعر كان يخطط لمشروع شعرى أوسع، إذ ذكر شهادة جساس بن مرة ابن عم كليب وقاتله الذى مات فى نهاية الحرب، وشهادة جليلة أخته، وزوجة كليب أيضًا. لكن هذه الشهادات لم تكتمل بشكل نهائى ولم ينشرها الشاعر خلال حياته.

إن أقوال اليمامة ومراثيها لأبيها تضيف إلى وصاياه، مايكمل البناء الدرامى لهذا القناع المعقد ووقائعه التاريخية المتشبعة؛ فحرب البسوس التى استمرت أعواماً طويلة حتى ضربت بها الأمثال، توفرت على عناصر درامية غنية، كصراع الواجب والعاطفة، فى شخصية جليلة زوجة كليب القتيل وأخت جساس القاتل؛ وصراع العجز والضرورة فى شخصية اليمامة ابنة كليب، وسالم الزير أخيه، فهما مطالبان بالثأر وعدم

المصالحة، وكذلك التزامهما إزاء وصايا القتيل الذى يرى أمل دنقل أن قضيته ليست فى أن يعود حيًا أو يراق من أجله الدم، وإنما هى قضية العدل أى « كما قتل كليب يجب أن يعود إلى الحياة مرة أخرى، لأن قاتله لا يملك الحق فى أن يقتله»(١).

والمضاعفة القناعية فى قصائد كليب الثلاث تتم عبر سلسلة غلافية معقدة يبدأ بها الشاعر المعاصر ليمر بكليب واليمامة ليعود بالدلالة إلى الواقع المعاصر عودة رمزية غير مباشرة؛ وإلى الأرض والحق المستلب .

ويمكن أن تندرج فى هذا النوع من الأقنعنة المركبة المتسعة لأحداث كبيرة، قصيدة (العار الذى نتقيه)(٢) ذات الرمزية الأوديبية، فكان المتحدث - وهو صوت الأب - وسيلة للحديث عن (أوديب) نفسه :

ها طفلنا أمامنا غريب

ترشقه العيون والظنون بازدرائها

ونحن لا نجيب

فالمحنة (الأوديبية) منتشرة فى القصيدة عبر قناع (الأب) الذى يستدير بالدلالة، ليغدو العارليس فى ما فعله أو ديب فى الأسطورة بل :

العار : أن نموت دون ضمةٍ

من طفلنا الحبيب

من طفلنا أوديب

(١) حديث مع أمل دنقل فى كتاب سيد البحراوى: فى البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص ٢١٤.

(٢) فى الأعمال الكاملة لأمل : ص ١١٦ - ١١٨.

وهذا التشقق أو التقشر الغلافى (الشاعرة – الأب – الابن) إنما يخدم التتابع الدرامى المتميز بسياقية خاصة لا توفرها خطية السرد أو الاطمئنان لمقدماته وعرضه ونتائجه.

ومنها أيضًا قصيدة (عشاء)[1] القصيرة، والمكثفة سرديًا، حيث يأتى الشاعر إلى أصحابه وقت العشاء، ليجدهم يأكلون حساء ، هو دمه، دون أن يردوا السلام عليه، أو ينظروا إليه :

نظرت فى الوعاء :

هتفت : « ويحكم .. دمى

هذا دمى . . فانتبهوا»

.. لم يأبهوا !

وظلت الأيدى تراوح الملاعق الصغيرة

وظلت الشفاة تلعق الدماء !

وهى قصيدة مركزة بحركتين: فى الأولى نجد الأصدقاء ينشغلون عن المتحدث بالأكل .

وفى الثانية : يتعرف المتحدث على دمه فى طبق الحساء ! وإذا كان هذا المشهد القناعى غير المسمى (ولدى أمل عدد قليل من هذه القصائد القناعية التى لا نتعرف الوجه فيها) يحيلنا عبر العنوان إلى العشاء الأخير للمسيح، حيث قال لحوارية إن دمه ولحمه هو الخبز والخمر على مائدته، فإننا نتعرف على هوية الشخصية عبر قناع وسيط

(١) نفسه : ص ٥٩.

ظل ملغزاً، كما أن لاعقى دمه المشار إليهم فى قوله (قصدتهم فى موعد العشاء) غير معينين، إلا أن هذا الجو الكابوسى (والكافكوى - نسبة إلى كافكا) يوصلنا إلى العشاء الأخير للمسيح بالضرورة(١).

ونمثل أخيراً بقصيدة ذات طابع فانتازى هى (حكاية المدينة الفضية)(٢) التى تحيل إلى أجواء خيالية من ألف ليلة وليلة، حيث يقابل المتحدث فى القصيدة، (مسروراً) السياف و(شهريار وشهر زاد) و(بدر البدور) فى معراج غريب، يتحدث فيه مع صاحبة القصر التى تقول له إنه ملك أبيها، وبعد ليلة غريبة تدنيه خلالها منها، ولكنه يصحو صباحًا على نداء السياف ويهرب من الباب الخلفى.

وعلى مستوى توالى الأقنعة نتدرج مع صوت الشاعر، كحالم أو عاشق عصرى، لا يؤمن بالفوارق (فى الزمن أو الطبقة) فيكون معراجه غريباً، ينتهى بهزيمة يجر فيها أقدامه الحزينة ! كما يقول فى آخر أبيات القصيدة.

ولاشك فى أن تعددية القناع هنا، وتصميم الشاعر له بهذا الشكل الإيهامى غير المتعين، قد خدما فكرة الشاعر حول تناسخ الحلم وتناسل الجلادين قديماً وحديثًا.

وقد استثمر الشاعر هذه التعددية والايهامية ليحاور أصواتًا ويستبطن أخرى؛ فخلق من بعد، كل هذا العالم الخيالى الذى هيأنا له باختيار كلمة (حكاية) للعنوان، مضيفًا (المدينة الفضية) التى تحاكى مدن الوهم فى المخيال الشعبى الموروث .

ثالثا : الروى الاستعادى المباشر : حيث يستعير الشاعر واقعة تاريخية، من خلال أبرز رموزها، ويتجه إليه بالخطاب بصوته هو - أى صوت الشاعر الراوى - ليُسقط

---

(١) سيعود أمل دنقل إلى رمزية (العشاء الرباتى) أو الأخير، ويكتب فى ديوانه (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) قصيدة طويلة بعنوان العشاء الأخير) نوع ما اجملته القصيدة القصيرة وفيها تناسخ وتمازج قناعى، فالميت المتحدث يتقمص أوزوريس ويوسف، فيما يظل العشاء الربانى وموت المسيح يحف (إطاراً رمزيًا) بكلية النص.

(٢) فى الأعمال الكاملة : ص ٢٩٢ - ٣٠٠.

من خلال محاورته هموماً معاصرة، فيكون صوت الشاعر طاغيًا؛ وشديد القرب من الحدث المروى، لأنه يقوم بسرد موضوعى خارجى، له فيه دور الراوى العليم الذى يؤجل ويقدم ويوقف السرد حيث يشاء.

وهذا النوع هو أقرب قصائد التاريخ فى شعر دنقل إلى ما اصطلحنا عليه قصيدة الواقعة التاريخية.

فالتاريخ هنا مقدم بصورة مباشرة لا بواسطة قناع مفرد أو مركب.. مع الحرص على احتوائه بالنص الشعرى الذى يلاعبه فى أنشوطة التناص، ذهابًا وإيابًا بين زمنية الواقعة التاريخية ومرجعها المروى، وبين لحظة معاصرة يريد أن يستعيد لها الشاعر دلالة، حين ينادى أعماق التاريخ ويبحث فى طياته.

ولا أجد هذا الاهتمام بمغزى التاريخ مقتصراً على نوع القصائد المصنفة فى هذا القسم الثالث (أو قصائد القناع الموسّع: مفرداً أو مركبًا)، بل هى ميزة لخطاب أمل دنقل الشعرى، فهو حتى فى مواضيع معاصرة، يهرع إلى التاريخ ليستمد منه الأمثولة، وسأستشهد على ذلك بمثالين رغبة فى الاختصار. فى رثائه لعبد الناصر فى قصيدة (لاوقت للبكاء)[1]، يستمد من ماضى مصر صورة أبى الهول مقعيًا عند أبواب طيبة، ويرسم للأم الباكية صورة الخنساء وشجرة الدر وأسماء، وبعد أن يردد القسم القرآنى (والتين والزيتون، وطور سنين ...) محوراً البلد بوصفه (البلد المحزون) ثم يشهد أنه رأى :

رأيت فى صبيحة الأول من تشرين

جندك .. يا حطين

يبكون

(١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص ٣١٥ – ٣٢١.

لايدرون

أن كل واحد من الماشين

فيه .. صلاح الدين !

وبإزاء صلاح الدين المنتشر وقت الهزيمة وغياب (البطل) التاريخى، فإن أمل يذكر رموز الغرب المنهزمين: نجمة تسقط خلف حائط المبكى إلى التراب - يرمز بها لنجمة داود كشعار للصهيونية، ووجه لويس التاسع مأسوراً فى يدى صبيح ! والمثال الآخر هو من قصيدته : (الأرض .. والجرح الذى لا يتفتح)[1] حيث تظهر (الأرض) مسبية كما يجرى للعبيد فى أسواق النخاسة القديمة، وقوافل السبئ، فالمشهد مستمد من الذاكرة وخبرة القراءة التاريخية:

الأرض مـازلت ، بأذنيـهـا دمّ من قـرطهـا المنزوع

قهقهة اللصوص تسوق هودجها .. وتتركها بلا زادٍ،

تشـد أصـابع العطش المـميت على الرمـال،

تضيع صـرختـهـا بحـمحـمـة الخيـول.

ويستمر فى جميع جزئيات هذا المشهد المؤلم لعذاب الأرض المسبية والعطش؛ فالأموى الذى منع الحسين من شرب الماء (يقعى فى طريق النبع) والسياف (يجلدها) ويظهر الطغاة والخونة بالتناوب: الحجاج وابن سلول والقادة الطواويس على موائد السفراء .. والبرامكة.

---

(١) نفسه : ص ١٥٤ - ١٥٨.

وهذان دليلان نصيان على وعى أمل دنقل بحاضره عبر لحظة تشكل الماضى وتكون التاريخ، لذا فلا غرابة أن يتجه من موقعه كشاعر، وبصوته هو، إلى رموز تاريخية، أغلبها من التاريخ العربى، ليوصل مايريد إيصاله للمتلقى.

ومن هذه القصائد الذى يظهر فيه الشاعر راوياً استعادياً للتاريخ، ولكن من وجهة نظره، وبحضور ذاته المعاصرة، قصيدته (خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين)[1]. ويستلزم تحليل هذا النص، وحتى قراءته دون وقفة تحليلية، أن نتأمل دلالة العنوان، فهنا نحن فى مقام (خطاب) لكنه يضج بالشكوى والألم واليأس، وهو موصوف بأنه (غير تاريخى) فى تناص تهكمى مع الأوصاف التى ترد فى الأعلام العربى، إذ يوصف الخطاب عادة بأنه (تاريخى)، ويذهب التناص فى اتجاه آخر، إذ ينفى تاريخية الكلام التالى؛ فى موضع مخاطبة قائد (تاريخى) ميت.

أما النص فهو شكوى مريرة، لأن صلاح الدين غاب إلى الأبد، وظل الوطن منكسراً لم تنفع لانتصاره صيحات صلاح الدين الذى اكتفى الناس بوضع الورود على قبره:

نم يا صلاح الدين

نم .. تتدلى فوق قبرك الورودُ

كالمظليين !

ونحن ساهرون في نافذة الحنين . . .

وفى (بكائية لصقر قريش)[2] نجد زاوية الخطاب ذاتها، فالشاعر يخاطب صقر قريش (عبد الرحمن الداخل) حيث «يتحول الرمز التاريخى المرتبط فى الذاكرة الشعرية

(١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٤٧٠ – ٤٧٢.

(٢) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٣٧٤ – ٤٧٦.

بالأمجاد والفتوحات العربية فى الأندلس إلى رسم باق على الرايات مصلوبًا .. مباحًا[1] فالرمز – كما رأينا فى استمداد الشاعر لرمز صلاح الدين – يعانى انقطاعًا، وتتغرب صورته المحتفظة بدلالات البطولة والتحرير، حين يضعها الشاعر مقابل صور الهزيمة والضعف، حتى يرتد الرمز نفسه محنطًا .. مصلوبًا.

وهذا الوعى الخالص بانقطاع رموز التاريخ عن حاضرنا، نجده فى قصائد مبكرة للشاعر، لم ينشرها خلال حياته، وكان فيها يستمد أمثلته من التاريخ المصرى القديم (الفرعونى) وهى (اخناتون فوق الكرنك)[2] و(أوجينى)[3] و(رمسيس)[4]. وهى جميعًا تعانى من تكديس القص التاريخى دون انفتاح دلالى على الحاضر، وليس ذلك غريبًا إذا ما قرأنا التاريخ المدون فى آخرها وهو عام ١٩٦٠ و ١٩٦٣ فالشاعر لايزال فى مراحل نشأته الشعرية الأولى، وقد وضع عنوانًا جانبيًا للقصيدة الأولى تحت عنوانها الرئيسى هو (من التاريخ القديم). وفى القصيدة الثانية حاول أن يربط الماضى بالحاضر عبر العبارات التى أهدى بها القصيدة إلى عبد الناصر الذى يقول أنه لولاه (لخجلتُ أن أكتب هذه الفترة من تاريخنا). لكن قصيدته الثالثة (رمسيس) وهى قصيرة ومؤرخة فى عام ٣٦ يتكثف فيها استخدام واقعة (الفرعون) وطغيانه، وسوقه أبناء مصر للحرب، وجنود فرعون يسحقون سنابل القرى ... والنساء تعول .... والبيوت تمتلىء بالأيتام. ولا نشك بأن فى هذه القصيدة ظلالاً من العسف الذى كان يتخلل الحياة السياسية فى مصر والوطن العربى. لذا كان تصوير أمل لهذا العسف وما ينال القرى – خاصة – من جند الفرعون وأتباعه، حادًا ينسحب إلى الحياة المعاصرة.

---

(١) اعتدل عثمان : إضاءة النص، ص ٣٨١.

(٢) فى الأعمال الكاملة : ص ٧ – ١٣.

(٣) نفسه : ص ١٨ – ٢٤.

(٤) نفسه : ص ١٤.

إن أمل دنقل حين ارتضى أن يكون (التاريخ) مقياسه ومرجعه ومثاله الذى يجتذيه؛ وبه يقايس الحاضر، ويهجوه، أو يحفز القراء؛ فإنما وجد التشكل الفنى لهذه الصلة بالتاريخ، وأعنى بها (التناص) الذى يتسع كثيراً فى شعر أمل ليشمل وعيه الشعرى كله، وإطار قصيدته، وزمنية وقائعه، ومفردتها، وصورها.

ولكن الغريب أن أمل لم يلجأ لقصيدة تاريخية تعكس هذا الوعى، بل على العكس عانت قصائده من نثرية وبساطة، تنزل بالرمز التاريخى إلى مدارج من الألفة والانكشاف منذ القراءة الأولى. لكن بعض النقاد يرون فى حرصه على الوضوح؛ وعلى تكرار القوافى ورتابتها والالتزام بها كجرس إيقاعى خارجى، امتثالاً أو استكمالاً لتناص التراث - كما يرى صلاح فضل - مضيفاً : « إن فائض الدلالة فى شعر أمل والذى يجعل معنى القصيدة واضحاً وفاضحاً، يتكئ على نوع من فائض الإيقاع أيضاً. فهناك إسراف فى الثقافية يربط القصيدة الحديثة بأفق الشعر العروضى الملتزم، ويوجه انتباه القراء لفكرة التحريض المهيمنة على المشاهد»[1] ولكن علينا أن لانبحث عن انعكاسات الوعى المرتهن بالتاريخ، عبر هذا المحرق الإيقاعى الخارجى أى القافية، لأن مفردات أمل وبساطة بناء البيت عنده، وبساطة التراكيب، وحتى ضعف القوافى ذاتها، لا ترشحه ليكون شعره صورة لهذا الاستمداد التاريخى النموذجى.

لذا أرى أن أمل يحقق التشكل التاريخى لقصيدته، كى ينهض الشكل والمحتوى الأسطورى بالبناء الفنى، عبر إطار التناص العام مع التراث، أى بتوجيه نصوصه منذ قراءة عناوينها واندراج صورها وتتابعها باختلاط وتركيب، صوب استحضار التاريخ والهجرة إلى أجوائه.

---

(١) صلاح فضل : (الأسلوب السينمائى...)، مصدر سابق، ص ١٠٨.

وقد رصدنا فى اعتماد أمل التناص التراثى كوسيلة واسعة الجوانب والمقتربات، عدداً من أنواع التناص، هى :

١- **تناص مباشر** : بالتضمين ثم تحوير المضمن، كقوله:

« جبل التوباد حياك الحيا » وسقى الله ثرانا الأجنبى

ومثل :

« عيد بأية حال عدتَ ياعيدُ » بما مضى أم الأمر فيك تهويدُ

« نامت نواطير مصر عن عساكرها » وحاربت بدلاً منها الأناشيدْ

وهى آلية قديمة لحضور النص الأول ثم استدارة الدلالة بالمعارضة، أى النظم على الطريقة نفسها.

٢- **تناص صورى** : على مستوى القصيدة البنائى، ومنه صورة البغى المتكئة على عمود النور – فى المشهد السينمائى المأثور للبغى – وخلفها صور شهداء المقاومة، وملصقات الثورة.

٣ – **تناص سردى:** يقوم على استعارة حرفيات القصة القصيرة، بنموها الخطى، كأن تبدأ قصيدة (ساق صناعية) بالمكان (فى الفندق الذى ...) ويظهر بعد ذلك النزيل الآخر الذى يروى للمتحدث أشياء عن حياته وحبه. ثم تحصل المفاجأة فى الختام حيث يخلع ساقه الصناعية فى الظلام !

٤ – **تناص رؤيوى:** يقوم على تقابل الماضى والحاضر دائماً، كما وجدنا فى رموز صلاح الدين وصقر قريش وزرقاء اليمامة، فحضورها محفوفة بما تدل عليه فى ذاكرة المتلقى العربى، يقابله هجاء الواقع الذى جلبها الشاعر إليه.

٥ - **تناص خطابى:** وأعنى به تطابق صيغ الخطاب وزوايا النظر وترتيب عناصر النص، مع خطاب سائد أو مأثور. كما فعل أمل فى (العهد الآتى) الذى أراده تناصًا بالمحاكاة لخطاب التوراة والإنجيل، واحسب أن قصيدته (صلاة) التى صدر بها (العهد الآتى) تفصح عن ذلك :[1].

أبانا الذى فى المباحثِ. نحن رعاياك

باقٍ لك الجبروتْ

وباقٍ لنا الملكوتْ

وباقٍ لمن تحرسُ الرهبوتُ.

وفى الأسفار التى صنعها مثل (سفر التكوين) و(سفر الخروج) و(سفر ألف دال) محاكاة مباشرة، وكن لابطريق المفردات أو الملفوظات، بل بالهيئة البنائية العامة للخطاب الدينى القديم، وذلك واضح حتى فى العنوان الذى يحمل «مفارقة التقابل بين العهود» القديم والجديد والآتى. وهذا يجسد طموح الشاعر إلى استرداد دوره»[2]. ويصبح الشاعر متقنعًا بقناع المنذر والمبشر والمتنبئ ... وذلك من استراتيجيات الرؤية الشعرية الحديثة بعد الرواد.

وفى قصيدة (الحداد يليق بقطر الندى)[3] نجد تناصًا من نوع سادس وهو (تناص نوعى) أى بالإفادة من تقنيات المسرح مباشرة. فثمة جوقة تردد عبارات موقعة:

---

(١) فى الأعمال الكاملة : ص ٣٢٦ - ٣٢٧.

(٢) صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٥٧.

(٣) فى الأعمال الكاملة : ص ٢٥٤ - ٢٥٧.

قطر الندى .. يا خال

مهرٌ بلا خيال

* * *

قطر الندى

أميرة الوجهين

وتتغير هذه اللازمة الصوتية، فيما تظهر أصوات متقطعة تتحدث عنها بضمير الغائب. ويتصاعد الصوتان حتى يصبحا صوتًا واحدًا فى النهاية، يتساءل عمن ينقذ الأميرة المغلولة فى الأسر؟ وكأنه يجعلها قناعًا تاريخيًا مضاعفًا تتخفى وراءه سيناء التى كانت وقت كتابة القصيدة (١٩٦٩) محتلة[١].. ولكن وسيلته هنا هى تقنيات المسرح وتناوب الأصوات[٢]. وقصيدة (الحداد يليق بقطر الندى) هى من قصائد الروى التاريخى المباشر، وإن خرج فيها الشاعر إلى واقع مصر، والمنادى يفكها من الأسر، ولكن باستخدام أحداث وكسر من حياة الأميرة نفسها ثم توظيفها من خلال أصوات المسرح.

وسيكون التناص بأنواعه السابقة من أبرز مميزات قصيدة الواقعة التاريخية التى تخصص فيها أمل دنقل وبرع فى كتابتها. ويمكننا إيجاز تلك المميزات كالآتى:

---

(١) يرى صلاح فضل : إن فى القصيدة تبادلاً بين الحاضر والماضى التاريخى على أساس من التعادل الرمزى. ويعرفنا بـ (قطر الندى). وهى : « أسماء بنت خماروية بن أحمد بن طولون التى وجها أبوها من الخليفة المعتضد العباسى .. ويقيم الشاعر – حسب رأى فضل – تعادلاً تبادليًا بين خمراوية الحاكم المترف الذى قتله غلمانه فى فراشه، وقطر الندى بنته.،، وبين الحكام الذين ضيعوا مصر فى النكسة، ينظر: صلاح فضل ، إنتاج الدلالة ... ، ص ٤٤ – ٤٥.

(٢) ومن تناص الأنواع فى شعر أمل، قصيدته التى يستخدم فيها مصطلحات السينما وطرق مزج الصور. وقد توقفنا عندها فى هذا الفصل. وهى قصيدة (كلمات سبارتكوس الأخيرة).

١ – **التناص** : بأنواعه الستة المذكورة أنفًا، والمتوسعة عن آليات التناص ومفهومه الفنى والجمالى أولاً، والمتمددة خارج مراجعها التاريخية، مادام أمل ليس مؤرخًا للوقائع.

٢ – **إقصاء الذات عن الموضوع**، هجراً للغنائية وتجلياتها الإيقاعية. وكان أمل يعى هذا الموقف المنبثق عن السرد أصلاً، وهجر الوصف. فيقول فى حوار معه « شعرى ليس غنائيًا . فالغناء عادة معنى بسيط مباشر. ولكن القصيدة الحديثة مركبة وذات بناء مركب.. لست شاعراً تنعكس عليه الطبيعة والأشياء .. أحاول أن أغير الأشياء وليست الأشياء هى التى تغيرنى»(١).

ولكن الغريب أن أمل دنقل لم ينتبه لقابلية السرد فى شعره، بل كان يعتقد أن خصوصية الرؤية الشعرية تتضح فى اختلافها عن الرؤية القصصية، ويورد لذلك أمثلة منها: أن الرؤية القصصية تدخلنا فى التفاصيل، بينما الرؤية الشعرية تهتم بالكلى. ويشير إلى فروق أخرى كاهتمام الرؤية القصصية بلحظة التنوير أى تلاقى خيوط القص كلها فى النهاية. أما فى الشعر فليس شرطًا تلاقى هذه الخطوط أو الخيوط. ويرى أن اللغة والحوار لها خصوصية فى الرؤيتين(٢). ولكن درامية شعر أمل دنقل، والنزوع السردى فيه، مما يقويه المرجع التاريخى، وطبيعة قصيدة أمل، واضحة وجليلة .. وبروز الموضوع فيها، يسهم فى تخفيف الغنائية والمباشرة إلى حد كبير بالإستعانة بالواقعة وإمكانات ترميزها أو سردها شعريًا.

٣ – **الطابع الدرامى لقصيدة** أمل متطور عن إمكانات السرد المستثمرة فى بنائها. وهى إمكانات تجعل أمل يبتكر جوانب الصراع فيها، ولايكتفى بخلق

---

(١) آخر حديث مع الشاعر. أجرته اعتماد عبد العزيز، مجلة (إبداع)، عدد خاص عن أمل دنقل، أكتوبر ١٩٨٣م، ص ١٢٠.

(٢) فى حوار سيد البحراوى مع الشاعر، يُراجع ملحق ٢ من كتاب البحراوى: فى البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص ٢١٥-٢١٦.

الشخصيات والمواقف استناداً إلى وقائع التاريخ، بل يعدد الأصوات فنيًا. ويبدو أن تميز أمل بهذا الجانب، كان نقطة لقائه بالحداثة الشعرية، فهى تجسد إحساس الجيل الشعرى الجديد بعمق التناقضات، وانعكاس العالم المركب والمعقد،[1] مما وسم القصيدة على مستوى بنائها بميزة التركيب الدرامى. وتتجلى ذلك فى شعر أمل بتقنيات المونتاج الذكى القائم على « قطع شذرات من عوالم مختلفة ثم لصقها وترتيبها بإيقاع محسوب، وهى غالبًا شذرات متخالفة فى الزمان والمكان»[2]. بل يكاد المونتاج أن يكون هو المميز الفنى لشخصية أمل بين زملائه، إضافة إلى إجادته صنع مايدعوه النقاد (جديلة النسيج السردى) وهو طراز بنائى يعتمد مضاعفة ثنيات البعد الزمانى وبعد المكان أيضًا باستثمار بعض حيل المسرح[3].

٤ – المفارقة الشاملة صوريًا ولغويًا وتركيبيًا، وتوصف المفارقة دومًا بأنها ساخرة، فهى «تقوم على التناقض بين مستويات الخطاب فى الجملة»[4]. وتوصف المفارقة بأنها مناقضة أو تهكم، إنطلاقًا من كونها إدراكًا لمبدأ التناقض أو التضاد فى الحياة بصفة عامة، والإختلاف بين المثل والواقع[5]. وليس صحيحًا الخلط بين المفارقة (irony) والمحاكاة التهكمية الساخرة (parody) ذات الطابع الانتقادى أيضًا. فالأخيرة تستند إلى مرجع تتناص معه، كما فعل أمل فى (العهد الآتى). أما المفارقة التى يعدها الدارسون «العنصر الرئيس أو المهيمن فى شعر أمل .. فهى مفارقة شاملة تستغرق القصيدة»[6]. وهذه المفارقة تتمدد لتصبح كل جمع بين نقيضين سواء بالصورة الفنية

(١) نفسه : ص ١٥٨– ١٥٩.

(٢) صلاح فضل: (الأسلوب السينمائى ..)، ص ١٠٤.

(٣) نفسه : ص ١٠٢ – ١٠٣.

(٤) اعتدال عثمان : إضاءة النص، ص ١٨٢.

(٥) يُنظر: البحراوى، فى البحث ...، ص ١٦٦ – ١٦٧.

(٦) أحمد طه : قراءة النهاية، عدد (إبداع) الخاص بأمل دنقل، ص ٣٩ – ٤٠.

أو بالموقف الشعرى، كاستحضار رموز التاريخ القديم للعرب، فى سياق واقع ممتلئ بالهزائم والنكبات والإحباط، وهذا يفسر كون الفترات الزمنية التى يختارها مسرحًا لوقائعه التاريخية تتسم بأنها فترات حرج وجدل ودراما، وأن شخصياته مناوئة(١) ومتمردة أو مشاكسة أو أن وجودها يناقض الواقع الذى استعيرت له. وهذا يعمق درامية القصيدة ونزوعها السردى.

٥ - وامتداداً للمفارقة الشاملة المتجسدة فى التناقض الصورى واللغوى والرؤيوى، يختار أمل زوايا لقائه بموضوعه اختياراً ذكيًا، يظل فيه على مبعدة من وقائع التاريخ وشخصياته، وذلك واضح فى عناوين قصائده. فهو لايزعم أنه يعيد رواية ماحدث. بل يقف فى زاوية من الرؤية والمكان والزمان معًا ، ليتضح لقارئه أنه يدخل فى تناص مع التاريخ، ولا يسترجعه للتذكير به فقط. ولكى نستدل على هذه الطبيعة يكفى أن نستعرض عناوين مثل (من مذكرات المتنبى ...) و (من أوراق أبو نواس و (حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى) و (مقابلة خاصة مع ابن نوح) و (أقوال جديدة عن حرب البسوس) و (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) و (تعليق على ماحدث) و (كلمات سبارتكوس الأخيرة) و (خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين) و (بكائية لصقر قريش) وغيرها مما يعكس اختيار زاوية خاصة للبقاء بعيداً عن الموضوع، مع إكسابه طابعًا موضوعيا بانتزاع وقائع التاريخ الممكنة، وتنبيه القارئ إلى حياديتها وابتعاد الشاعر عنها، فهى أحاديث ومقابلات وتعليقات وخطب ومذكرات وأوراق ومراثٍ إلخ .. كما يسهم التشكل الطباعى، أى الهيئة الخطية للنص، فى إضفاء إيقاع روائى يعزز موقع الشاعر كراوٍ خارجى أو غائب عن السرد القناعى أو الوقائعى معًا. ويولى أمل دنقل أهمية خاصة لعلامات الترقيم، كالتنقيط والفواصل والتنوير البيتى والفصل وتوزيع الأسطر وغيرها. ونذكر هنا تقسيم القصائد إلى مقاطع مرقمة أو معنونة بعناوين فرعية، أو تقسيمها إلى أناشيد أو مزامير أو أسفار. وأحيانًا يفصل أمل بين

(١) البحراوى : فى البحث ...، ص ١٥٤ - ١٥٥.

المقاطع ببياض أو بعلامات فاصلة، لأنه يحفظ للتلقى، كعملية جمالية، دور بناء النص مجدداً. وهذه العلامات والإشارات تساهم فى التنبيه إلى تحولات النص وتغيرات الأصوات أو الأمكنة أو الأفعال.

وننوه إلى استثمار أمل لعتبات النص، لتوجيه قراءة القارئ، سواء أكان ذلك بعتبات العنوان الرئيسى والجانبى[1] أو الإهداء أو تاريخ القصيدة (أحيانًا) أو بشرح إطار القصيدة التاريخى، كما فعل فى قصيدته (مقتل كليب – الوصايا العشر) حيث قدم لها بمقتطف دال من (قصة الأمير سالم الزير) وختمها بما أسماه (إشارات تاريخية) معرفًا القارىء بمفردات (البسوس) وشخصيات (كليب وجليلة واليمامة وجساس والمهلهل – الزير –) ثم بتذييل تفسيرى يقتحم قراءة القارىء، ويفسر القصد من الترميز .. ويعلن نية الرؤيا المعاصرة وراء تقديم حرب البسوس لقارئ الشعر.

وإذا كان أمل دنقل قد وجد التاريخ متجسداً فى وقائع ذات دلالات مستمرة الحضور، فإنه قد نظر إلى القصيدة كمأوى جديد لهذه الوقائع، ومولد ثانٍ لها، بعد أن تمددت الأقنعة، واتسعت سبل التناص، وظلت طاقة القص تحت قشرة القصيدة الشعرية، تشف عنها دون أن تبتلعها، وتشير إليها دون أن تظهرها فى رواية تقليدية مع الحفاظ على حداثة القصيدة ومعاصرتها ودراميتها واعتمادها على المفارقة الشالة التى كانت العمود الفقرى لقصيدة الواقعة التاريخية التى كاد أمل دنقل أن ينفرد بها فى تيار الحداثة الشعرية العربية.

الفصل الثالث

قصيدة الحكاية

نحاول أن نستقصى فى هذا الفصل، نمطًا آخر من أنماط النزوع القصصى فى الشعر العربى الحديث، هو نمط (الحكاية)، وما تأخذه من تشكلات فنية على مستوى البنية الشعرية للقصيدة.

والاتجاه إلى (الحكاية) بأنواعها: شعبية وتاريخية وخرافية ورمزية وحيوانية (غرائبية)، يمثل مظهراً آخر من مظاهر البعد الرؤيوى عن الغنائية كمنظور، وهجر المباشرة والخطابية، والانفتاح على أجناس أدبية مقاربة.

ونزعة القص فى هذا النمط، تتمثل فى استعارة مضمون الحكايات، وكذلك الإفادة من البناء الحكائى ذاته.

فالحكاية بأنواعها، تحمل مضموناً يمثل أحداثها المتعاقبة أو متنها السردى، وتتشكل بطريقة خاصة، يظهر خلالها الحكى بتسلسل خاص، خاضع لجيل السرد المعرفة كالاستباق والتقديم؛ والتأجيل والتأخير، والتوقفات والفواصل السردية؛ والاستهلال والخاتمة، والاسترجع، أو تسريع السرد، حسب متطلبات البرنامج السردى للحكاية؛ وأسلوب مقدمها، راوياً أو كاتباً.

وبالانتباه إلى عنصرى المضمون والبناء فى الحكاية، أفاد الشعراء الحديثون كثيراً، فى نقل مستوى الخطاب الشعرى، من المباشرة إلى الترمين، ومن الغنائية إلى السرد، ومن الخطابية والتقرير إلى الإيحاء، مع الحفاظ على استراتيجية

الانطلاق من الشعر أولاً إلى هذه الأنواع الحكائية المتنوعة؛ واستضافتها لإنجاز قصيدة حديثة لاتنشغل بالوصف عن السرد، وبالغنائية عن الترميز، وبالمباشرة عن الإيحاء.

وواضح أنني هنا أفرق بين الحكاية وكل من القصة المنظومة في المطولات؛ أو الأساطير المتشكلة رمزيًا، أو نمط المرايا والأقنعة؛ وكذلك وقائع التاريخ وأحداثه.

فالحكاية. بحسب التعريفات التقليدية، هي « حدث تاريخي خاص، يمكن أن يلقي سرده ضوءًا على خفايا الأمور، أو على نفسية البشر»(١).

ولكن ربط أفق الحكاية بالتاريخ محل نظر. فالحكاية تنقل أحداثًا وقعت في الماضي، قياسًا إلى زمن روايا الضمني. ولايعني ذلك أنها تاريخية. إذا مافهمنا صفة التاريخية كنسبة لأحداث التاريخ ووقائعه.

وارتهان زمن (الحكاية) بالماضي؛ يؤكد ثلاث حقائق تتصل بالحكاية كفن سردي:

١- فهو يؤكد شفاهيتها، لأن تواترها يعيد تناقلها - لا مجرد روايتها أو تأليفها - إلى أزمان بعيدة؛ ودليل ذلك وجودها بكيفيات مختلفة لدى الشعوب وبلغات عديدة، كما سيظهر في تحليلنا لإحدى الحكايات الشعرية لاحقًا؛ وكذا في التعديلات السياقية والبنائية التي تجري على الحكاية في اللغة نفسها، إثر تباعد الرواة، وإضافة بعض التعديلات والتحويرات على متنها ومبناها معًا.

٢ - وانتسابها إلى الزمن الماضي يؤكد منحاها التعليمي والأخلاقي، فالماضي بسبب قدمه وتقادمه كزمن، بالنسبة لمتلقي الحكاية؛ سيكون مناسبة لأزجاء الدروس وتعلمها؛ والاعتبار بأحداث الحكاية ومغزاها. وهذا هدف من أهداف السرد الحكائي بشتى أنواعه وأنماطه: خرافيًا كان أم حيوانيًا؛ رمزيًا أم شعبيًا ....

---

(١) مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب، ص ١٧.

ويتعاضد لإنجاز هذا الهدف كل من المرسل أو الراوى أو ناظم المبنى الشعرى للحكاية من جهة، ومتلقيها (سامعًا أو قارئًا) لأنهما يقصدان تحقق الحكاية عبر تلازم مضمونها ومبناها.

وهناك من الباحثين من يقدم الميزة التعليمية على مزايا الحكاية الأخرى، وحجته فى ذلك أن الحكاية «تتقدم لتوضيح فكة أو أكثر لايغيب عنها البعد الاصلاحى، بل أنه يحكمها. إذ تتوخى [أى الحكاية] تبليغ مجموعة من الأراء ترى فيها توجيهًا صالحًا للمرسلة إليهم، تذكى أذهانهم وتحسن سلوكهم وتطور علاقاتهم نحو الأفضل»(١).

وهذا التحديد التعليمى (الأخلاقى أو الاصلاحى) للحكاية كرسالة شعرية؛ إنما يضيق مداها؛ وينتزع منها بعض المهمات الأخرى كالمهمة الانتقادية؛ والتأملية، وكذا الأبعاد السيميولوجية للحكاية، كتعبير عن علاقة التفكير الشعبى بفكر النخبة؛ ومعاناة عامة الشعب المحكومة أو المقهورة(٢). فضلاً عن ذاتية الحكاية أى غرضها الذاتى المنبنى على التسلية والمتعة والفن.

لكننا نوافق على اندراج الهداف التعليمى والأخلاقى، ضمن المتاح من تلقى الحكاية كمبنى، يحققه المتلقى والباث معًا؛ ويسمح برؤية أفاق أخرى : بنائية ودلالية، كما سنرى فى التطبيق.

ولكن تعليميتها ستجعل صلة القارئ أو المستمع بأنماط الحكاية؛ ذات توجيه خاص، فيه من السحرية والغرائبية،ماينعكس على تشكلاتها البنائية بدءًا بعناوينها التقريرية من نوع (حكاية ما جرى ...) أو (قصة الأسد والثعلب ...) مع الأوصاف

(١) سامى سويدان : فى دلالية القصص وشعرية السرد، ص ٣٠٢.

(٢) فريال غزول : (قصص الحيوان بين موروثنا الشعبى وتراثنا الفلسفى) ، مجلة فصول، ع٣، خريف ٩٤، ص ١٣٤.

والمزايا التى تعد استباقًا يعزف بطبائع الشخصيات، وكذا باستهلالها المؤطر لما سيلى من أحداثها، وهو – عادة – بصيغ أو قوالب لسانية متكررة ، تُشعر المتلقى بأنه سوف يتسلم حدثًا أو أحداثًا غير طبيعية، بالنسبة لتفكير ورؤيته المعاصرة.

وهذه الأنماط والقوالب الصياغية الثابتة تنتمى زمنيًا إلى الماضى وتسند الحكى إلى مجهول دائمًا، إمعانًا فى الطابع الغرائبى للحكاية. مثل : (كان ياماكان، فى قديم الزمان) و (يحكى أن .....) و (زعموا أنه كان ....) و (كان فى قديم الزمان، وسالف العصر والأوان ....) و(أخبرنا ...) إلخ ....

وتتكرس تعليمية الحكاية، فى التعليق الحكمى المباشر الذى تختتم به، كتصريح أو إعلان عن هدفها الوعظى المقصود ضمن أهدافها كالغرائبية والمتعة ...

٣ – تتسم الحكاية بسبب انتسابها إلى الزمن الماضى بأدائية خاصة؛ فهى ذات طابع تمثيلى، أى أن الأحداث والشخصيات، ولخدمة المغزى الحكائى العام، تظهر لمتلقيها ممثلة أو مرمزة.

وهذا الطابع التمثيلى للحكاية يفرض أعرافًا خاصة فى كل من : بنيتها وتلقيها معًا.

فعلى مستوى إنجاز بنية حكائية نموذجية؛ يقدم المؤلف فى العادة، عالمًا غرائبيًا؛ يحدث فيه ماهو خيالى أو غير ممكن منطقيًا، لكنه منجز سرديًا بقوة منطق الحكاية ذاتها؛ أى بتسلسل أحداثها وعلاقات شخصياتها، والطابع الاحتمالى الذى يطبع أفعال السرد داخل الحكاية.

إن سياقًا خاصًا ينتظم كل حكاية؛ ويؤطرها، فيجعل ما فيها من غرائب أو خوارق، أمرًا ممكنًا على مستوى التلقى، لأنه يحدث داخل ذلك السياق الحكائى، ويسير خط السرد بموجب افتراضاته واحتمالاته وإمكاناته. ولتجسيد هذا الإمكان السردى والغرائبى؛ يلجأ مؤلفو الحكايات إلى التمثيل الرمزى.

فهم يريدون تجسيد قيمة مطلقة، لا تكفى لتغذية بنية الحكاية؛ لذا يعمدون إلى تمثيل تلك القيم بمجموعة أحداث وشخصيات؛ يكون ما بينها من علاقات ومحاورات وصراع مصائر وأهداف؛ هو المسرح الفعلى للسرد الممثَّل أو المرمز.

بذلك يكون قد أثبتنا للحكاية بسبب زمنها الماضى عدة مزايا وركائز فنية وجمالية، نلخصها بالقول أنها – أى الحكاية – ذات بعد تعليمى وغرائبى ولسانى خاص، يؤكد شفاهيتها وأخلاقيتها وطابعها التمثيلى الرمزى.

ولا يفوتنا هنا أن ننوه بالتوترات السردية الحاصلة نتيجة تعارض أو تقاطع بعض هذه المزايا، فى مجال انجاز شعرية الحكاية وانتظامها الداخلى، ومن أهم تلك التقاطعات ما نجده فى قصص الحكاية الحيوانية التى تتصرف فيها الحيوانات بناء على طبيعتها الحيوانية التى يعرفها بها الإنسان؛ ثم تؤدى مهمتها التمثيلية أو الرمزية فى تحقيق القصد من تأليف الحكاية؛ فيكون عليها أن تتصرف بشكل آدمى وتخضع لنوازع بشرية ودوافع واقعية؛ سرعان ما تتقاطع مع غرائبيتها المبنية أساسًا على حيوانيتها خارج الحكاية؛ وحياتها العقلية الجديدة داخل الحكاية.

إن هذا التنازع بين المرجع والتمثيل أو بين الطبيعة والفن، قد يسبب أحيانًا تضييق أفق السرد، وتحديد الغرائبية بهذا الهامش « الذى تقيم فيه تصرفات الحيوان وعلاقاته ... ذلك لأن الخرافية المعتمدة رمزيًا يستعان بها لبلوغ الغاية الحكمية أو التعليمية »(١).

إن هذا التوتر بين خرافية الحكاية الحيوانية، ورمزيتها؛ يولد صراعًا على مستوى البنية الحكائية ذاتها، بين الغرائبية، كطريقة فى التصوير والخلق الحكائى، وبين التمثيل كوسيلة لإنجاز استعارة موسعة، تطابق المنطق الحكائى بالواقع، وأحداث الحكاية

---

(١) سامى سويدان: فى دلالية القصص ... ، ص ٣٠٤.

بالهدف الخارجى المقصود منها، أى التعليمية والأمتا ع والانتقاد والتأمل وغير ذلك مما يتطلب رؤية عقلانية أو منطقية، لا تتطابق مع منطق الحكاية ذاتها.

ويجب أن ننوه هنا؛ إلى تنازع أخر، ذى مظهر بنائى. فالتاريخ أو الزمن الماضى، يفرض خطابًا خاصًا بالحكاية؛ تنتظم على أساسه عناصرها، وتترتب جزئياتها، وتتحقق رسالتها، وهذا ما وجدناه فى إجمال أو تلخيص الحكمة استباقًا فى العنوان أو الاستهلال، أو تأجيلاً بعد انجاز أحداث الحكاية وأختتام أفعالها.

ولكن البناء الفنى للحكاية، يتقاطع مع هذه المزايا التى يفرضها خطاب الحكاية وتقاليدها.

فالثبوت والتكرار والنمطية قد تفشل فى إنجاز البرنامج السردى للحكاية، ولا تفلح فى خلق نموذج اتصالى سليم، يضمن تسلم متلقى الحكاية لمفرداتها المتشكلة بضرورات الخطاب الحكائى.

وفى هذا الجانب يساهم مؤلف الحكاية ذاته، حين يرسخ تلك التقاليد ذات الجذر الشفاهى، مما يخلق توترًا ثالثًا بين شفهية الخطاب الحكائى وما يفرض من مزايا فنية، وبين نثريتها كشكل مكتوب، معروض للاتصال عبر عملية القراءة التى لا تحتاج – كما هو الحال فى التلقى الشفهى – إلى مثل هذه التكرارات والاستعادات وشرح الحبكات ودلالاتها، كما يجرى فى الحكايات التقليدية عادة.

وآخر التوترات السردية فى الحكاية، يخلقها الفاصل الحاصل نتيجة جذر الحكاية السردى، وبنية الحكاية الشعرية المنظومة. إذ لكل من السرد والشعر متطلبات واشتراطات تتقاطع أحيانًا؛ لاسيما فى حالة امتثال القصيدة الحكائية – شعبية أو تاريخية أو خرافية أو حيوانية – لمهيمنات النظم المألوفة، وإيقاعات الشعر الخارجية كالوزن الموحد والقافية وتساوى أطوال الأبيات الشعرية وغيرها ...

فالسرد يوجب استرسالاً وترتيبًا خاصًا للأحداث والأفعال، ويحف به زمنان: خارجى وداخلى، وأمكنة يتمسرح عليها السرد، وتلفظات ومحاورات تستكمل بها

القصة أو الحكاية حبكتها وجوانبها الصراعية، وهذا قد لا يتفق مع انشغل الشعر بمهيمناته الخاصة كالايقاع ، وتوزيع الأبيات أوالجمل الشعرية وتحققات البنية التركيبية ومستوياتها داخل النص الشعرى.

وإذا كان التوتر الأخير خاصة، يشكل مأزقًا فنيًا وجماليًا فى النظم التقليدى؛ فإنه لا يرتب تعارضات خطيرة فى القصيدة الحديثة، بسبب توفرها على مزايا فنية داخلية؛ تخفف من إيقاعية الشعر المتكونة من رتابة الوزن وثبات عدد تفعيلاته، وكذا الحرية المتاحة فى أطوال الأبيات والأسطر والجمل الشعرية، والتوفر على إيقاعات داخلية تتشكل من انتظام عناصر دلالية وخطية وتركيبية معروفة ...

وسيكون لوجود الحكاية فى القصيدة الحديثة أكثر من مظهر بنائى وتشكل فنى، يبدأ بسيطًا بمضمون الحكاية وأسلوبها التقليدى، كمعارضة تهكمية أو تناص فى قصائد مثل : فى السوق القديم وسوق القرية، والأميرة والفتى الذى يكلم المساء والخيط المشدود إلى شجرة السرو[1] وغيرها من قصائد الحداثة المبكرة، ولكن البياتى يعمق منحى الحكاية ويجعلها ذات هدف انتقادى ويهبها بنية مميزة داخل قصيدته. ونمثل لذلك بقوله:

مهرج السلطان

كان ويا مكان فى سالف الأزمان

يداعب الأوتار، يمشى فوق حد السيف والدخان

يرقص فوق الحبل، يأكل الزجاج، ينثنى مغنيًا سكران

يقلد السعدان

(١) هذه عناوين قصائد للسياب والبيانى ونازك على التوالى.

يُركب فوق ظهره الأطفال فى البستان

.... كان يحب ابنة السلطان

يحيا على ضفاف نهر صوتها

وصمتها

لكنها ماتت كما الفراشة البيضاء فى الحقول

تموت فى الأفول

فجن بعد موتها ... [1].

وسوف يرينا هذا المجتزأ من القصيدة أن البياتى تمثل بنية الحكاية تمامًا؛ بدءًا بالتركيز على القافية فى الأبيات كلها؛ وهى ملمح شفاهى تذكرى فيما نعلم؛ يلجأ إليه ناظم الحكاية ليربط أجزاءها؛ ويذكر المستمع بحدودها المتمثلة معنويًا لحدود الأبيات، وكذلك فى استرسالها البدائى القائم على التوضيح والتفصيل والشرح، وتصوير الأشياء بما يماثلها، إضافة إلى الغرائبية واتيان الأفعال الغريبة، والاستعانة بالمدخل أو الاستهلال التقليدى (كان وياماكان فى سالف الأزمان ...).

وهى تقوم على مناقضة أساسية، يمكن اعتبارها جزءًا من الغرائبية الحكائية أو صدم القارئ بما هو غير متوقع، وأعنى حب مهرج السلطان لبنت يفصلها عنه فارق كبير فى ترائب الطبقات فى مجتمع الحكاية، وهى بنت السلطان، ثم نهاية ذلك الحب بموت البنت وجنون المهرج ...

(١) من قصيدة (فسيفساء) فى ديوان البياتى: سفر الفقر والثورة. يُنظر : البياتى، الأعمال الشعرية ٢، ص ١٣–١٤.

وكى لا نحصر الانتباه إلى معين السرد وطاقاته الممكنة شعرياً فى نظم الحكايات، لابد أن نشير إلى أن الشعراء العرب القدامى لجأوا إلى هذا الفن وعرفوا منه نمطًا محدداً هو الحكاية المرمزة على ألسنة الطيور والحيوانات دون غيرها من الأنماط البنائية المعروفة فى الحكايات، كالأساطير والحكايات الشعبية والأخبار العجيبة التى أجد أنها فروع شقيقة لأصل واحد هو الحكى الخيالى.

وقد اختلطت فى تاريخ الأدب العربى الأسمار بالخرافات، وقد جعل ابن النديم فى (الفهرست) « أخبار المسامرين والمخرفين وأسماء الكتب المصنفة فى الأسمار والخرافات» عنوانًا على الفن الأول من المقالة الثامنة فى الجزء الثامن المخصص «لأخبار العلماء فى سائر العلوم القديمة والمحدثة وأسماء ما صنفوه من كتب» كما قرر أن « أول من صنف الخرافات، وجعل لها كتبًا، وأودعها الخزائن، وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان: الفُرسُ الأول ... ونقلته العرب إلى اللغة العربية»(١). وذلك يوضح أهمية الحكاية فى الكتابة العربية، ورفعها إلى مرتبة (العلوم)، رغم وصفها بالخرافة وكتابها بالمخرفين.

وللبحث عن بدايات لهذا الفن ومبررات لظهوره، يذكر ابن النديم « إن أول من سمر بالليل الإسكندر .. وكان له قوم يُضحكونه ويخرفونه. لا يريد بذلك اللذة، وإنما كان يريد الحفظ والحرس»(٢)، فيسند للحكاية والمسامرة مهمة أخرى، إلى جانب النفع التعليمى والمتعة، هى الحفظ والحراسة، انبثاقًا عن التشويق الذى تتضمنه أحداثها، فتسلى مستمعيها وتُبعد عنهم السأم.

وإذا شئنا أن نعد استخدامات الحكى ورواية الحكايات، فلا بد أن نذكر حكايات (ألف ليلة وليلة) ذات الوظائف المتداخلة، فسردها المباشر للمتلقى يحقق الأهداف المبتغاة من الحكاية عمومًا، إلا أن السرد المتضمن فيها، والذى تقوم فيه شهر زاد

(١) ابن النديم: الفهرست ، ص ٤٢٢ وما بعدها.

(٢) نفسه : ص ٤٢٣.

برواية الحكايات، إنما يؤدى حفظ النوع النسوى بمواجهة قتل العذارى على يدى شهريار، وإطالة أمد حياة الراوية، لأنها تربط مستمعها بأحداث لا يقاوم فضوله لمعرفة مصائرها ونهاياتها التى تؤجلها شهرزاد فى نقطة سرد حرجة وشائقة، لتسكت عن الكلام على وعد استئنافه فى الليلة التالية.

ويبدو أن العرب لم يفرقوا كثيراً بين أنماط الحكاية وتشكلاتها؛ وأدخلوا فيها ما جاء على ألسنة الحيوان وغير الحيوان، كما صرح المعرى فى (رسالة الصاهل والشاحج) بالرمزية المتوخاة من كلام الشخصية الحيوانية، حين قال : « فجائز أن تضمر هذه البهيمة أو تقول باللسان ما لا يفهمه كل إنسان»[1] إذ جعلها - أى الحيوانات وشخصياتها الممثلة فى الحكايات - متقدمة على وعى الإنسان، ولكن تعلق الإنسان بهذه الحكايات، جعله يميل إلى حفظها، فلجأ إلى نظمها شعراً كما جاء فى (الأغانى) تعليلاً لنظم إبان بن عبد الحميد اللاحقى لكتاب (كليلة ودمنة) لابن المقفع. يقول صاحب الأغانى: « وكان إبان نقل للبرامكة كتاب كليلة ودمنة، فجعله شعراً ليسهل حفظه عليهم»[2]. وإلى جانب هذا العمل، يذكر المؤرخون معارضة سهل بن هارون لحكايات ابن المقفع بكتاب أسماه (ثعلة وعفرة)، كما نظم ابن الهبارية (الصادح والباغم) أراجيز قصصية على أسلوب (كليلة ودمنة).

ومثل ذلك يحصل فى منظومات الغربيين الذين عرفوا القصص الخيالية: خرافات وأساطير وقصصاً وحكايات على ألسنة الطيور والحيوانات، فى فترات متقدمة من التاريخ، فحكايات أيسوب الخرافية تزخر بمثل هذه القصص، حيث استعار ايسوب (٦٢٠ - ٥٦٤ ق.م) « ألسنة الحيوان والطير والشجر والسمك والشمس والريح والقيظ ... لتقول عنه مايراه...»[3].

---

(١) نقلاً عن : حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة، ص ٧٥.

(٢) نفسه : ص ٨٧.

(٣) من مقدمة معرب خرافات ايسوب، ج١، ص ٦.

ونذكر هنا الحكايات التى كتبها الفرنسى جان دى لافونتين فى القرن السابع عشر (توفى لافونتين عام ١٦٩٥) وقد سرد حكاياته هذه على السنة الحيوانات، وإن كان قد استقى الكثير منها من حكايات ايسوب وفيدروس ومصادر شرقية لاسيما كتاب (كليلة ودمنة)[١]. ويذهب الظن براوى حكاية قيس دير الراهبات فى حكايات كانتربرى إلى أنها وقعت « حين كانت الحيوانات والطيور تستطيع الكلام والغناء»[٢]. فالميزة الزمزية (التمثيلية) فى الحكاية الحيوانية تُرد إلى الميزة الزمنية لهذه الحكاية، أى عنصر الزمن الماضى كإطار لها، فما دمنا لانستطيع تخيله، فإننا نعطيه بعداً غرائبياً على مستوى التلقى خاصة، فنتخيل تلك الحيوانات والطيور والأشياء غير الحية أحياناً، وهى تنطق أو تفكر أو تفعل. ولكن الغرض الوعظى وبدائية – وشفاهية – الحكاية الحيوانية، أدت إلى اقتحام الروى لبناء الحكاية خلافاً لمبدأ (وجهة النظر) فى الحكى، فيبث وعيه وقصده، وربما اقحم الإنسان على مستوى البناء داخل الحكاية، فلا تعود حكاية حيوانية رمزية خالصة.

لكى قصص الحيوان كفرع من القصص الخيالى، لاتمثل نمطاً واحداً ثابت السمات، فهى تختلط بأنواع أخرى شبيهة، يسمى منها بروب: الخرافات العجيبة ذات المحتوى الخيالى، وخرافات العادات أو الحياة اليومية[٣]، وليس ذلك بعيداً عن فهم بروب للحكاية الحيوانية التى يرى أن أصلها كامن فى قصص السحر التى يُزعم قديماً « أنها تفهم فى صيد ناجح»[٤].

لكن أية محاولة لتصنيف الحكاية الخيالية، سيواجهها التداخل بين أنماط هذه الحكاية؛ بل سنجد الاستخدامات المتداخلة لمصطلحات كالأسطورة والميثولوجيا

---

(١) مارى وجيرار مارتينيز : المصادر الشرقية لحكايات لافونتين ، ص ١١.

(٢) حاتم الصكر : ما لا تؤديه الصفة، ص ٧٥.

(٣) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة أبو بكر باقادر وأحمد نصر، ص ٥٥.

(٤) نفسه : ص ٣٦.

والخرافة والحكاية الشعبية وحتى القصة[1]. ورغم هذا يميل الدارسون إلى اعتبار الحكاية الخرافية أو الوهمية هى تلك التى «لا تمت بصلة للواقع، ولا تخضع حوادثها لما يُتوقع عقلاً من الأحداث»[2]. فيما يؤكد معجم المترادفات الفرنسى على وسيلتها الكتابية، وهى الشعر، إذ يعرفها بأنها « قصة قصيرة خيالية، تكتب بالشعر أكثر ما تكتب بالنثر، وربما كانت ميثولوجيا، غايتها توضيح فكرة مجردة، لبلوغ هداف أخلاقى أو عدمه، حيث يمكن تشخيص الحيوانات والأشياء»[3].

أما الحكاية الشعبية فهى ذات أشكال قصصية متعددة، وبناء تقليدى، وتضم جانبًا من الإبداع القصصى المعتمد على قدر من التقنية المُحكمة مثل حكايات ألف ليلة وليلة[4]. لكن الحكاية الحيوانية تنفرد برمزيتها ونقدها الإجتماعى، وكون شخصياتها من الحيوان المتقمص خصائص البشر النفسية، أو البشر المثلين بالحيوان ترميزًا .. وهى ذات معان متعدد وصور وأشكال متعددة أيضًا، بحسب علاقة الحيوان بالإنسان، فقد يكون عدوًا له، أو مساعداً بقوته[5]، لكنها فى الأحوال كلها «تشرح وتحكى وتسلى وتُعلم، مازجةً كل هذه الأغراض مزجًا بديعًا»[6]. لكى تصل إلى غرضها بطرق شائقة تجمع بين الخيالية والرمزية، حتى تصل ذروتها فى التقنع، حيث « تغدو قصص الحيوان أمثولات يتحدث فيها الحيوان مثل البشر، ويكون قناعًا فيها لمنطق إنسانى»[7].

---

(١) وليم رايتر: الأسطورة والأدب، ص ١٩ ٢٠.

(٢) مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب، ص ١٦٥.

(٣) عن : عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص ١١. ويوقع مرتاض مدى الحكاية الخرافية، فيعد خرافة كل عمل ابداعى «توجد فيه حيوانات تقوم مقام الشخصيات الإنسانية». نفسه، ص ١٢.

(٤) مجدى وهبة معجم .. ، ص ٧٤.

(٥) ديرلاين: الحكية الخرافية ... ، ترجمة نبيلة إبراهيم، ص ٨٦.

(٦) نفسه : ص ٩٠.

(٧) فريال غزول : (قصص الحيوان ...)، ص ١٣٦.

ولا نحسب إن قصص الحيوان قد استقلت فى خطابها وشخصياتها فى فترات متأخرة من التاريخ، بل هى تمتد إلى الحضارات الأولى، حيث نجد الحيوانات تشارك البشر صنع المصائر والأحداث رمزيًا فى كثير من الأعمال الابداعية، كملحمة جلجامش والإلياذة والأوديسة وسواها.

لكننا إذ نحاول تقصى قصيدة الحكاية فى الشعر الحديث، لن نقف عند الشخصيات وهويتها [حيوانية - بشرية]، فالشاعر، لم يد يولى ذلك اهتمامًا ، بقدر انتفاعه من إطار الحكاية وآلياتها. فكأنه يوسع التناص من مجرد علاقة بين نصين فى ملفوظاتهما ومفرداتهما وصورهما، إلى محاكاة الإطار الذى ينظم النص الأول، ويحيط به، ويحدد هويته.

وأولى مزايا خطاب الحكاية هو الإيهام وإبقاء الحدث فى حدود الإمكان، دون التيقن من حدوثه أو كيفية ذلك الحدوث.

ومما يكمل هذه المهمة الإيهامية، انتساب حيز الحكاية الزمنى إلى الماضى، فالقصيدة تستعير زمنًا أبعد من زمنها، لتنفى المطابقة بينها وبين الواقع بشكل مباشر وآلى، لأغراض متعددة.

وسيكون تطبيقنا فى هذا الفصل من شعر الشاعر حسب الشيخ جعفر الذى كرس قصائده الأخيرة، ومنذ ديوانه (أعمدة سمر قند) الصادر عام ١٩٨٩، للحكايات المتنوعة، من مصادر مختلفة، ولعل هذا حصيلة معايشة طويلة بين الشاعر حسب الشيخ جعفر والحكاية التراثية، وجدناها فى شعره المبكر أيضًا، ولكن حسب بعكس ماهو مفترض فى دوره الحياة والنمو. أى أنه فى أعماله الشعرية المبكرة[١] يستخدم الحكاية كاستعانة نصية، وضمن سياق شعره الحديث، فلا يصرح بتفاصيل الحكاية التراثية أحيانًا، أو يجعلها مرمزة فى تلميح أو إشارة عابرة، أو استعارة أسطورية مطردة، كاستخدامه حكايات السندباد فى أكثر من موضع، بعد أن يجرى عليها

(١) صدر الديوان الأول لحسب الشيخ جعفر (نخلة الله)، عام ١٩٦٩.

التعديلات أو التكييفات المعاصرة ، وهو يفترض أن السندباد كان يرحل كل مرة باحثًا عن كنز تخبئه جرة، لذا كان يذكر الكنز والجرة فى كثير من قصائد مقرونة بالرحلات الخائبة:

فجرعة من كوزه المبترد

وحفنة من تمرة الندى

كنزى الذى وجدته

كنزى الذى فقدته

فى رحلتى الخائبة المريرة

فى حيرتى الضريرة.[1].

ويذكر الجرة الخاوية فى أماكن عدة من قصائده كقوله :

لاشيء غير كومة العظام

وجرة تغور بالظلام.[2]

وهو يكتفى بهذه الأجزاء ليشير إلى الحكاية دون استدعائها كاملة. ويذكرنا بأجواء الحكايات فى عناوين لقصائده مثل (الأميرة والمتسول) و (الملكة والمتسول) و(الجرة الخاوية) و (الواحة الضائعة) و (الأمير السعيد).

---

(١) حسب الشيخ جعفر : الأعمال الشعرية ١٩٦٤ - ١٩٧٥، ص ١٥٨ - ١٥٩.

(٢) نفسه : ص ٩٧. وتراجع : ص ٢٠٤ و ١٤٧و ٩٦ لأمثلة أخرى مشابهة.

لكن إحساسه بالحكاية كنظام، يتبلور فى تجربته الرائدة فى كتابة القصيدة المدورة التى بدأها عام ١٩٦٩ بقصيدة (قارة سابعة) التى تخللتها إبيات غير مدورة، لكنه فى (الرباعية الأولى) عام ١٩٧٠ يكتب نصًا مدورًا كاملاً.

وإذا كان حسب مسبوقًا ببعض المحاولات غير الواعية وغير المكتملة لكتابة قصائد مدورة[١]، فإن تجربته حملت معه مبررات فنية وفلسفية، تسوغ اتصال الجمل الشعرية التى لا تنتهى إلا بنهاية القصيدة ، مما يخلق الإحساس باستمرارية زمن القصيدة، وربط التداعيات ببعضها مزجًا دون عطف أو وقف.

وفى حوار أخير مع الشاعر نقرأ تفسيرًا لظاهرة التدوير عنده، فيقول « إن الدافع الأول إلى التدوير فى القصيدة كان عندى دافعًا نثريًا وليس شعريًا. إن ما دفع بى إلي التدوير هو ما كنتُ قرأتُ من أعمال بروست وسارتر .. وعدد آخر من الكتابات الروائية، ومسرحية (بعد السقوط) لأرثر ميلر .. غير أن النقطة المضيئة التى انطلقت منها فى تدوير القصيدة كان وجه فتاة عراقية عاملة فى مخزن .. ربما ربما كان اسمها وجمالها الغريبان (وكانا يذكران بالشعر والفن السومريين) هما ما أخذ بيدى إلى التدوير كما أفهمه .. ومن هنا كان التدوير هو الطريقة الفنية الممكنة التى تمتزج بها الأزمنة والأمكنة. أى أننى فى القصيدة الواحدة كنت أنتقل بحرية بين بغداد وسومر وموسكو والعمارة، بين الأزمنة الغابرة والوقت الراهن، مرورًا بالأزمنة العديدة الأخرى. القبض على الزمان والمكان هو لعبة التدوير الشعرى، القبض عليهما وتهشيمهما أو المزج بينهما. أى أنك فى الوقت نفسه، وفى البؤرة الشعرية نفسها، يمكن أن تكون فى العديد من الأزمنة ولأمكنة المختلفة[١].

---

(١) من محاولات التدابير السابقة على تجربة حسب الشيخ، قصيدة لخليل الخورى هى (الشمس والنمل) مؤرخة عام ١٩٥٨، وأخرى ليوسف الخال فى العام نفسه، عنوانها (الحوار الأزلى). وله تجربة أخرى فى (الجذور) ينظر : حاتم الصكر، الأصابع فى موقد الشعر، ص ١٦٤.

ويهما من هذا الاقتباس المطول، ما كشفه الشاعر من دوافع لكتابة تجربة القصيدة المدورة، وأولها فنى فلسفى، يحاول الجمع بين الأزمنة المتباعدة، والأمكنة المختلفة فى وقت واحد، وهذا هو جوهر ما تحاول الحكاية الخيالية: رمزية أو حيوانية أو شعبية، أن تفعله، بطاقة الخيال التى تحركها، وحرية تشييد الأمكنة وتحيين الأزمنة المناسبة لمنطق الحكاية قبل كل شىء.

وثانى هذه المبررات للتدوير هو الدافع أو المحرك باتجاه التجربة، وأعنى النثر. فالشاعر يضع تجربته كنتجة لمؤثر أو مثير مباشر، هو قراءة أعمال نثرية (روائية ومسرحية) ذات طابع فلسفى، تقوم على استكناه المطلق، بحثًا عن (الزمن الضائع) فى (دروب الحرية) بعد انتهى كل شىء و (بعد السقوط)[1]، فكانت قراءة النثر محفزًا لخلق بؤرة داخل القصيدة، يكون الشاعر بواسطتها فى العديد من الأزمنة والأمكنة فى الوقت نفسه.

فالجمع بين الأزمنة، مزجًا وتهشيمًا، والمؤثر النثرى رواية أو مسرحية، كانا وراء تجربة التدوير، وهما مؤثران حكائيان فى الأساس، فكان لابد أن يكون صداهما المتشكل فنيًا، هو نمط حكائى أيضًا. من هنا كان التدوير هو التجربة التى اتسعت لتحتوى هذين العاملين.

وإذا طالعنا جزءًا من إحدى قصائد حسب المدورة، فسنجد الخطاب الحكائى مهيمنًا فيها:

من صندوقى أستخرج جمجمة، يتأملها ملك فى أطمارٍ،
وأمد سهويًا يذعرها مجنون مدرع، وأزيحُ نقابًا

(١) حسب الشيخ جعفر: (أحاول القبض على الأزمنة الشعرية المتعددة)، حوار مع الشاعر إجراء نصيف الناصرى، الفينيق، ع ٢٢، ١/٤/١٩٩٧م، ص ١٨.

عن عينى (ناستا) ، وأحاول جهدى أن أستل من الصخر الأيدى
جوابًا غير صدى صوتى ، فى أمطار الليل الموتى يتوقف مركبهم ،
يخطون خفافًا فوق الرمل ، وتطرق أيديهم بابى ، هل أؤويهم؟
واعيدُ إلى الصندوق عجائبهُ؟ أم اغلقُ بابى ، واظل
أحاور وجهًا صخريَ ؟ ....[1].

وهذا استخدام ذكى لجو الخرافة والسحر، ودمج الأزمنة والأمكنة، وإفادة مهمة من مفردات وكسر حكائية، كالصندوق العجائبى الذى يخفى الجماجم، وزيارة الموتى الليلية، والملك بأطماره، والمجنون بدروعه، الخ ...

فالتدوير – فى قراءتى – هو أحد تشكلات الحكاية فى شعر حسب الشيخ جعفر، ولكن لشكل غير مباشر، وكان للاستمرار المتصاعد فى هذا المقترح الفنى الجرىء، الجديد الذى قلد فيه حسبًا شعراء عديدون بعد نشر تجاربه المدورة، لو استمر فيه الشاعر، أن يثمر تناصًا متقدمًا من الوجهة الفنية، وأن يقدم لنا من خلاله عملاً طويلاً أو متوالية من المدورات، أحسب أن الشاعر اقترب منها فى عمله المقسم إلى رباعيات (الرباعية الأولى والرباعية الثانية والرباعية الثالثة)[2] وقد كتبها فى أزمان متباعدة، وهى تستكمل بعضها بعضًا . ففى الرباعية الأولى ثمة أربعة مقاطع مدورة تفصل بين كل منها والآخر لازمة قصيرة تتذكر شيئًا قديمًا:

(١) مقطع من قصيدة (عين اليوم) ، حسب الشيخ جعفر : الأعمال الشعرية : ص ٣٧٤.

(٢) الرباعيتان الأولى والثانية فى ديوان (الطائر الخشبى). تنظر : الأعمال الشعرية، ص ٢٠٨ و ٢٣٣ أما الثالثة ففى (زيارة السيدة السومرية)، الأعمال الشعرية : ص ٣٢٧.

ضباب قديم

ونهـر قديم

ثم :

ضباب قديم

وفجر قـديم

ثم :

ضباب قديم

وطين قـديم

وأخيراً لازمة الختام؛ وهى كما نلاحظ من بحر يختلف عن البحر الذى كتبت فيه الرباعية. وهذه النقلات أو الحواجز غير المدورة، تُشعر القارئ بالانتقال إلى مستوى تذكرى آخر.

بينما لجأ حسب فى الرباعيـــة الثانية إلى خلق أربعـــة مقاطع مـــدورة أيضًـا. لكن الانتقال إلى المقطع التالى يتم دوت نقلة أو حاجز ايقاعى أو دلالى. بل يكتفى حسب بالبدء من سطر جديد، والانتقال إلى بحر آخر، حيث إن المقاطع متناوبة على الشكل التالى إيقاعيًا:

المقطع الأول: فعولن فعولن..

المقطع الثانى: فاعلاتن فاعلاتن..

المقطع الثالث: فعولن فعولن..

المقطع الرابع: فاعلاتن فاعلاتن..

أى أن المقطعين الأول والثالث متحدان فى التفعيلة، والمقطعين الثانى والرابع متحدان فى تفعيلة أخرى. وكذلك نهايات المقاطع حيث تتكرر فى المقطعين الأول والثالث خاتمة واحدة، وينتهى المقطعان الثانى والرابع بخاتمة أخرى.

خاتمة المقطع الأول: الذراعان ينفتحان إلى جانبيها طويلا.

خاتمة المقطع الثانى: فى البدء كان الذهبُ، الشمسُ حذاء العاهرة.

خاتمة المقطع الثالث: الذراعان ينفتحان إلى جانبيها طويلا.

خاتمة المقطع الرابع: فى البدء كان الذهبُ، الشمسُ حذاء العاهرة.

أما (الرباعية الثالثة) فإن إيقاعاتها محيرة، لأن الشاعر لم يقسمها بهندسة محسوبة أو مصممة كالرباعيتين الأولى والثانية، بل ترك للتذكرات، والأقوال المضمنة المنقولة عن الأصوات الأخرى فى القصيدة، والموضوعة بين قوسين، هذه المهمة البنائية التى تكرس التدوير، فكأن مجئ هذه البقع المعترضة أو المتضمنة، وتخللها للانسياب الإيقاعى

الدائرى فى النص؛ يعمق الاحساس بالدوران على مستوى التلقى؛ فضلاً عن اختلاط تفعيلات أكثر من بحر فى هذه الرباعية. ولحسب محاولات أخرى فى التدوير؛ يتوجه فيها انتباه القارئ إلى هذه التجارب، منذ قراءة العنوان، مثل (فى الحانة الدائرية)(١) و (الدورة)(٢) أما تسمية الرباعيات بهذا الاسم؛ فيزيد من إمكان العودة الزمنية والمكانية للماضى، عبر المقاطع المتناوبة، وهى أربعة أيضًا (فى رباعيتين على الأقل) إلى جانب تناوب التفعيلات، وخواتم المقاطع.

أما داخل الرباعيات فقد كان الشاعر يتنقل حراً بين أزمنة مختلفة: وغزل بامرأة حاضرة، وعودة إلى طفولة الشاعار، ومناخ القرى وطقوسها وشخوصها. وكأن الشاعر يهيىء الرباعيات لعالم قديم مختبئ فى داخله، فهو يبدأ الرباعية الأولى بقولهُ:

العشب والحيوان والنارُ القديمة أصدقائى.

ويبدأ الثانية بقوله:

ألم الغبار القديم، ألم الصدى عن تصاوير وجهى

وهذا الانتماء إلى الزمن القديم والأمكنة البعيدة فى فضاء القرى وطفولة الشاعر تجعل خطاب الحكاية مناسبًا لمثل هذه التجارب.

ولقد ضمن الشاعر رباعياته كثيراً من الإشارات الحكائية والمعتقدات الشعبية وطقوس الريف.

ففى الرباعية الثالثة إشارة إلى (القارب الذهبى) الذى سمع عنه الشاعر فى طفولته، كما يقول فى الإشارات والهوامش الملحقة بالديوان؛ وقيل له: إنه كامن تحت التل وفى أعماق الليل يخرج من مكمنه ليطفو، ذهبيًا فى الليالى المقمرة على ذرى التلال أو سفوحها. وترد فيها حكاية (الجنية ذات الشعر الذهبى) التى تعيش فى قصرها فى أعماق الهور، حيث يصب النهر الذى تجثم على جانبية القرى، وقد غدت هذه الجنية

(١) فى الأعمال الشعرية لحسب: ص٣١٨.

(٢) نفسه: ص٢٨٥.

جميلاً؛ وقد يتخلف زورق في مياه الهور فيقال إنه أسير الجنية الذهبية التي كبلته بجدائل من شعرها الطويل(1).

(في السيسبان القديم
ابتنينا منازلنا الحجرية. عبر
السهوب انتشرنا نلم لنيراننا
الروث، يطفو بجنية الهور
قاربها الذهبي، احملينا إلى
قصرك الذهبي احملينا ولو مرة.
قيل: آباؤنا في مدائنك
الخضر أسرى يكبلهم شعُرك
الذهبي..)

وفي (الرباعية الثانية) يمزج وجه صبية ذات جمال تراجيدي خارق، تعمل في مخزن، بالجمال البابلي القديم، وتابيس التي ينحسر المغول عن لحمها(2).

افترشنا السنابل.. لي ليلة عشت فيها ثلاثين.
قرنًا أردُ المغول عن امرأة القيصرِ، انشقت
الأرض، رُدت إلى الكهوف أنين الوحوش
التي انقرضت قبل مملكة الحيوان اللبون،
احتطبنا غصون الصنوبرِ، دارت بنا السفنُ
الكوكبيةُ...

(1) الأعمال الشعرية: هامش رقم ٧، ص٣٥٢.
(2) نفسه: هامش ١١، ص٣٥٢.

وفى (الرباعية الأولى) تفوح روائح نباتات الريف البعيد مثل (الحندقوق) و (القصب) ونشم (دخان الروث والكرب المبلل) ونرى (بقايا القش) ونسمع حكايات الشتاء الليلية مؤطرة بجو حكائى سحرى:

البروقُ الخضرُ تخطفنى، أقص عليكِ شيئًا عن
كنوز الجن، يُحرقنى شحوب فى يديك..

ونلاحظ فى قصائد الشاعر المدورة كلها، أنه يستخدم ضمير المتكلم، فيغدو السرد ذاتيًا، والشاعر هو الذى يروى، فيشد إليه خيوط السرد كلها، فيسافر فى الماضى أو الزمن الخارجى الأكبر، وهو جزء من التاريخ؛ ويمر بماضيه الشخصى أو زمنه الخاص طفلاً فى القرى، ثم يتوقف عند لحظة الحاضر المتصلة - عبر دوران النص - بالأزمنة كلها، وكذا يعامل الشاعر المكان بحرية، ودون ربط سببى أو منطقى؛ كما يحدث فى الحكايات تمامًا.

ولا تقف حدود استعارة الحكاية مضمونًا وخطابًا لدى حسب، عند التدوير، بل نقرأ له تضمينات واستعانات حكائية مبكرة فى ديوانه الأول، وسأشير هنا إلى قصيدته (طوق الحمامة)[1] التى يناجى فيها امرأة يلفها السواد، كما يحصل فى الحكايات الشعبية؛ فتومئ له أن يفتح الباب، فيغوص فى بئر ليطرد عنها الجن واللصوص، ثم يراها خلف ثلاثة أبواب، ووراء كل باب لغز، فهناك يمامة مطوقة خلف الباب الأول تهمى فوقها غيمة تحمل دمعًا أو دمًا. ووراء الباب الثانى ثمة حصان جامح يقطر منه دم، ووراء الباب الثالث افعى، تغريه بأن يرتشف قدحًا مترعًا بشىء تقول له إنه رضاب![2].

---

(١) الأعمال الشعرية: ص٣٦ وما بعدها..

(٢) تتعدد الأبواب وتغدو سبعة فى (الملكة والمتسول) حيث يقول:

وعبر كل حائط أو باب
يفتح من أبوابها السبعة تلتف ذئاب الريح
وتجثم الغيلان أو تطير فى هيكلها الفسيح

تنظر: الأعمال الشعرية، ص١٩٩.

ولعل هذه الأغلفة السحرية حيث تتقشر الأبواب عن بعضها، وتؤدى إلى سواها، وتتكرر الأخطار والمغامرات والاحتمالات، تذكرنا بجو الحكايات لا سيما فى (ألف ليلة وليلة)، مع إشارة لما تلاقيه أنانا فى الشعر العراقى القديم عند نزولها إلى العالم السفلى، حيث تخلع أجزاء من ثيابها عند كل حاجز، وربما كانت قصة (الاسراء والمعراج) حاضرة فى رعى الشاعر، حيث كل طبقة فى العروج إلى السماء تتلون بلون وتتغير المشاهد فيها.

لقد تعرفنا حتى الآن على نمطين من (قصيدة الحكاية) لدى حسب الشيخ جعفر، وهما اللذان كتبهما الشاعر فى بداية تعامله مع السرد الاسطورى - الحكائى:

١- نمط الحكاية المضمنة داخل النص.

٢- نمط التدوير.

وسنقف الآن عند نمط ثالث انتقل إليه الشاعر بعد أن استقرت تجربته الشعرية، وكان مرشحًا للانعطاف نحو آفاق أسلوبية أخرى، بعد تجربة التدوير، إلا أنه - وكما قلنا من قبل - يخالف الدورة المألوفة لحياة الأنواع والأنماط، فيتراجع من هذا التعامل الراقى الذى لمسناه فى الحكاية المضمنة والمدورة، ليسمح للحكاية بالتشكيل التام على مدى القصيدة، بحيث تغدو القصيدة (قصيدة حكاية) خالصة، لا مجرد استعانة بها أو اتكاء عليها.

وقد بدأ حسب هذا النمط الحكائى التقليدى فى ديوانه (أعمدة سمر قند) الذى ضم (مائة) قصيدة تحتوى كل منها على (حكاية) مباشرة، كانت بداية مرحلة جديدة فى تعامل حسب الشيخ جعفر مع النظم الحكائى.

يقول الشاعر عن مجموعته (أعمدة سمرقند): «لم تكن.. فى معظمها إلا صياغة فنية جديدة لعدد من حكايات أيسوب وكليلة ودمنة وأقاصيص شعرية قديمة. أما شكلها الشعرى أو بناؤها فلم يكن جديداً، وقد التزمتُ أنا بالتكنيك الشكسبيرى، أما الحافز.. فهو الحافز نفسه الذى حدا بمؤلف كليلة ودمنة إلى وضع نصوره أو ادراكه لحقيقة الوضع البشرى.. على ألسنة الطير والوحوش. كانت أقاصيص

إيسـوب وكليلة ودمنة صوراً ومحاولات رائعة لم تزل إلى اليوم مرايا، ترى فيها الإنسانية وجوهها الشائهة أو الطيبة»[١].

ويهمنا من إيراد هذا المجتزأ، أن نعرف بمرحلة (أعمدة سمر قند) التى اكتفى فيها الشاعر بصياغة (ثانية) – سنناقش وصفها بالجدة لا حقًا – لعدد من الحكايات التى ذكرها ايسوب فى خرافاته، أو جاءت فى (كليلة ودمنة) أو بعض المصادر الشرقية القريبة، أو كانت أخباراً مأثورة أو امثولات. وقد أفصح حسب عن مراجع حكاياته فى (ملاحظة) صدر بها المجموعة، قال فيها: «تعتمد هذه القصائد، فى معظمها، فكرةً وحدثًا، على أقاصيص كليلة ودمنة وإيسوب الشاعر الأغريقى القديم... وعلى الحكايات الشائعة فى الأداب الشرقية القديمة»[٢].

وإذا ما أخذنا هذه (العتبة) التمهيدية كموجة لقراءة مجموعة قصائد الديوان، وأضفنا إليها الإهداء المثبت قبلها «إلى أحمد شوقى» وهو الشاعر الذى عُرف بمحاولاته الرائدة فى كتابة شعر قصصى وحكائى، تعليمى الغرض، مستمد من المأثور، وبشخصيات مختلفة بعضها من الطير أو الحيوان، فسوف نجد أن الملاحظة والإهداء تعززان استمداد الشاعر لمادة قصائده وجذورها الحكائية، من هذا الموروث الثرى الذى تركه الحكائيون العالميون والعرب، والشعراء الذين أحيوا هذا التقليد وعلى رأسهم أحمد شوقى.

فأين الصياغة (الجديدة) إذن فى الحكايات الشعرية المائة هذه؟

إن الشاعر يعرفنا بأسلوب كتابتها، فيقول إنه تكنيك شكسبيرى، مشيراً بذلك إلى أنه كتبها بأسلوب السونيتات على الطريقة الشكسبيرية أى التى تتألف من ثلاث رباعيات يليها دوبيت يشتمل على بيت القصيد، «وقد يضع شاعر ما فى مناسبة معينة مجموعة خاصة من السونيتات، أصبحت تعالج تطور التأمل من وجهات نظر متعددة»[٣].

(١) حوار مع الشاعر: سابق، ص١٨–١٩.

(٢) حسب الشيخ جعفر: أعمدة سمرقند، ص٦.

(٣) مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص٥٢٨–٥٣٠.

ولعل حسب يجسد هذا الفهم لمجموعة السونيتات ذات الشكل الثابت من حيث عدد التفعيلات وأطوال الأبيات وطريقة التقفية. فأين الصياغة (الجديدة) مرة أخرى؟

إن شكل (السونيت) يتميز بأنه شكل «يصمم بصورة جوهرية، ويتطلب عناصر معينة كالثمانية والسداسية وتحول التفكير فى نهاية الثمانية، مع خلاصة بليغة (خاصة فى السونيت الإنجليزية) وإيحاء بحقيقة شاملة، وهكذا يعد القارئ، بمجرد معرفة أن القصيدة سونيت، ليتوقع حدوث سمات معينة.. ويتوقع أيضًا العبارة التى تتضمن الحقيقة فى خلاصة القصيدة[(١)].

إن منظور التلقى فى السونيت أو مجموعة السـونيتات، يتخذ هيئته من الأعراف أو التقاليد الثابتة فى هذا الشكل.

وإذا أخذنا إحدى منظومات حسب الشيخ فسنجدها تخضع لنظام تقفية صارم، يوحدها بالسونيتات المائة. وهذا النظام نرمز له كالآتى، وهو نظام شكسبيرى[(٢)].

أ – ب – أ – ب

ج – د – ج – د

هـ – و – هـ – و

ز – ز

حيث الأبيات: الأول والثالث فى كل من رباعية مقفاة، بقافية وواحدة، وكذا الأبيات الثانى والرابع تجمعهما قافية واحدة بالتناوب. أما خلاصة القصيدة، فهى منعزلة عن المجاميع الرباعية السابقة بنقاط تفصلها عنها؛ وكذا تخالفها فى طريقة التقفية إذ تتتابع قافية البيتين الآخيرين وتعزز معناهما التعليقى أو الحكمى، وموقعهما كخلاصة للقصيدة.

---

(١) بشبندر: نظرية الأدب المعاصر...، ص٨٩.

(٢) لويس عوض: بلوتولاند، ص١٩ ويصف عوض السونيتة بأنها «قالب فى الشعر الأوروبى، متحجر وقديم»... نفسه. وقد جرب عوض كتابة سـونيتات بالعاميـة فى مطلع الأربعينيات، على النمط الشكسبيرى. ينظر: بلوتولاند، ص٩٥ وما بعدها.

وفى ضوء علم القراءة الحديث، يكون (توقع) القارئ قد أخذ أفقًا ثابتًا. فهو ذو معرفة مسبقة بما سيكون عليه نظام القصيدة من حيث معناها وإيقاعها التقفوى. ولن يثير افق توقعه أى شىء فى مثل هذا النظم الثابت. ولكن حسب ينجح كمنتج لخطاب حكائى تقليدى فى اختيار السونيتة شكلاً لقصائده الحكائية، فذلك يعزز تقليديتها وخطابها الكلاسيكى المقصود، حيث تهيىء له السونيتة ثباتًا صارمًا وكلاسيكية نموذجية، سواء فى البناء البيتى، أو الدلالة الموجهة بقيود هذا البناء، أو بالخلاصات التى يختم بها قصائده.

يضاف إلى ذلك النظام الصارم، تقليدية الحكايات ذاتها، فهى فى أغلبها (إعادة صياغة) لقصص الحيوان أو الطير أو أخبار المجانين والهامشيين، وهم فى الغالب أبطال وشخصيات حكايات حسب.

إن البدايات والنهايات التقليدية جدًا – كما يرى أو سبنسكى – وهى مما يميز الحكاية الشعبية، تُبرز الإطار الطبيعى للعمل الأدبى[1].

وسنرى عند قراءة نموذج لحسب فى هذا الباب، أنه ينتقل من وجهة نظر الراوى المشارك أو الداخلى، إلى وجهة النظر الخارجية. أى من حياة الحكاية ذاتها؛ إلى الحياة اليومية أو المعاصرة. لا سيما فى البيتين الآخيرين.

كما أن حسب يروى بضمير المتكلم دائمًا، فى بيتى الخلاصة، أو يكون راويًا مراقبًا كلى العلم، يدير دفة السرد فى الحكاية ويوجه أحداثها.

ويغلب على القص بنائيًا صيغ الماضى، كأنما ليؤكد الطابع الحكائى للقصائد. لكن لغة (أعمدة سمرقند) لم تكن قد انتمت إلى القاموس اللغوى القديم المناسب للحكايات، بل ظل الشاعر يستخدم لغة مألوفة المفردات إلى حد كبير، كما أن بعض موضوعات حكاياته ذات زمنية معاصرة، يختط لها الشاعر، رغم ذلك، ما اختط لسواها من نظام صارم.

---

(١) (وجهة النظر...)، سابق: ص٨٠.

إن (التناص) الإيقاعى والبيتى بين السونيتة، وقصائد الحكايات، جعلت هذه الأخيرة، نسخًا لنمطين يتشكلان بحرية فى غياب الشكل الحديث؛ وهما: حكاية الخرافة الحيوانية الخيالية، والسونيتة.

لذا يبدو ضمير المتكلم (أنا) بشكل مفاجئ أحيانًا، وخصوصًا أن الحاكى لم يساهم حتى ذلك الحين فى أى حدث. وذلك يؤكد الجانب الحكمى أو الوعظى فى قصيدة الحكاية. وسيلاحظ القارئ أن وجهة النظر فى القصائد محاصرة بالمتطلبات القاسية والجامدة للسونيتة، ونظامها الوزنى وتقفيتها.

لكن القراءة المستندة إلى كشف استراتيجيات الخطاب الشعرى، وما تتحكم فيه من مشغلات نظرية، ستصل إلى التعرف على زاوية نظر الشاعر، حيث يختار شخصيات حكاياته - متابعًا مراجعه - بما ترمز إليه من قوة وضعف، وسلطة وعبودية. وهو فى ذلك واضح الانحياز للضعفاء والعبيد؛ أو من هم فى حكمهم: وشاجب للظلم، ومطالب بالعدل المفقود.

وتعطينا هذه المزاوجة بين رؤية حديثة ونظام قديم، ما يراه الشاعر من صلة القديم بالحديث: أو رؤيته للأصالة والمعاصرة، وإقامة جدل أو مناقضة مقصودة بين شكل جامد قديم كالسونيتة، بقوافيها ثبات أطوال أبياتها، ووحدة عدد تفعيلات البيت، وتركيز القصة فى خلاصة أخيرة أو خاتمة؛ إلى جانب تقليدية المحتوى الحكائى للقصائد، وفى قصيدة (صيحة الجرار)[1] سنعاين نموذجًا للنظم الموضوعى للحكاية المعروفة:

عنقاء تخفقُ جرةُ الراعى الأجير

مذصار يرعى الضان ما ملكت يداه

(١) أعمدة سمرقند: ص٦٧.

إلا عصاهُ. تقيه، حيث أناخ، بالفيء الهجير
وتهش أغنامًا، وتطرد أطلسًا راعَ الشياه

* * *

إذ قالَ، في ظل الخباءِ، وقد توسد راحتيه
فبدت له، فوق العمود، ثقيلةً بالسمن غرقى
قال: (أيشرنَّ! غدا أبيع وأشترى لى نعجتين
تلدان غيرهما، وغيرهما...)، وعجَّ ثرىً وأفقا!

* * *

عجَّ القطيعُ، وشب في المرعى النطاح
قال: (الهدوء!) فما ارعوت، فمضى يشد على عصاه
وانقض مرتطمًا بجرتهِ.. فصاح:
(لهفى عليك!) وأغرقَ السمنُ السكيبُ له لحاهُ

* * *

ياراعى الأغنام! جرتك المليئةُ فوق رأسى
مالى ألم حطامها، وأرى غدى في سمن أمسى؟

وسوف نلاحظ أولاً مقصدية الشاعر فى تعميم الحكاية بـدءًا من العنـوان. ففى الحكاية المعروفة – كما فى متن القصيدة – ثمة جرة واحدة. لكن الشاعر جعلها فى العتوان (جرارًا) بالجمع لتعميم حكمة الحكاية وأمثولتها. وهذا أول تضاد يلاحظه القارئ؛ وهو جدلية تناصية لا تتوقف عند مضمون الحكاية لتتشكل هيئة النص الجديد على أساس ذلك المضمون.

أما إضافة الصيحة إلى الجرار، فهى جـزء من استباق سـردى، يوجه القارئ إلى ما سيحصل للجرة المتكسرة بعصا الراعى الحـالم، فكأن صـوت تكسـرها الذى أيقظه من حلمه، ما هو إلا (صيحة) ترددها الجرار المتكسرة فى أحلام البشر، وهى تلقنهم حكمًا ودروسًا وعظات ستخلد وتتوالد (عنقاء تخفق..)، ولا تكف عن إزجاء أمثولتها.

ولا شك أن الشاعر قد حذف الكثير من مفردات قصة (الراعى والجرة) التى تعلمناها صغاراً؛ فالراعى يحلم بالزواج بما سيكسب من بيع سمن نعاجه، ثم يكون له ولد، يعلمه ويربيه، وينهره زاجراً بالعصا، حيث يختلط الحلم بالواقع؛ فتتكسر الجرة؛ وهو يرفع عصاه؛ ويسيل سمنها على لحيته؛ وكأن الراوى يتشفى بهذا (الأجير) الحالم، ويستكثر عليه لجوءه للحلم تعويضًا عما يعانى. ونلاحظ أن (النظم) يحاصر الفكرة، حتى بعد التعديل. فالشاعر جعل الراعى يحلم بتكاثر نعـاجه وتقـافزها فى الوادى (أو المرعى) ثم أثارتها الغبار وهى تصخب، فيرفع عصاه طالبًا منها الهدوء، لتتكسر الجرة فوق رأسه.

وقد توتر النظم بطريقة واضحة. فالقارئ محتاج للالتزام بعلامات الترقيم. وهى ذات مهمة حكائية هنا أى أنها تقوم بفرز جمل السرد عن بعضها، وتحديد أزمانها وأمكنتها، وتوالى أفعال السرد.

لا شك أن الماضى هو إطار السرد كله فى هذه السونيتة الحكائية. رغم أن الأفعال المضارعة موجودة بوفرة نسبية يبينها هذا الجدول:

الأفعال الماضية	المضارعة	أفعال الأمر
١٧	١١	١

ولكن تردد (المضارع) واضح فى البقع التى يهرب فيها الراعى بخياله إلى الحلم. أى أنها تمثل التوتر المطلوب بين الواقع والحلم.

ويتضح التعقيد البنائى فى البيت الثانى من السونيتة، حيث تتشظى العبارة المراد توصيلها، وتتناثر فى حدود علامات الترقيم ذات الأهمية المعنوية فى القراءة. فهو يريد القول: منذ صار (الراعى) يرعى الضان لم يملك إلا عصاه (التى) تقيه الهجير بالفيء حيث أناخ، رتهش أغناماً، وتطرد (أى يطرد الراعى بها) ذئباً يخيف الشياه.

ولكن النظم التقليدى المتمثل لعدد التفعيلات والقافية، حاصر التركيب والمعنى، فتباعدت أجزاء الجمل تقديماً وتأخيراً، وذلك عامل آخر يساعد فى تغريب بنية هذه القصائد ذات البناء الشكسبيرى.

كما استخدم الشاعر علامات القول (:) مع قوسين يضع بينهما الكلام أو القول؛ لتحديد بُقع السرد المنجزة بالتلفظات لا القص أو الوصف.. وذلك ما سوف يعتاده قارئ القصائد، ويتعامل معه كإحدى شفرات الحكايات المنظومة.

وهناك انتقال إلى السرد بضمير المتكلم فجأة، وهو يلخص أو يعلق على أحداث الحكاية المسرودة موضوعياً. فالشاعر يخاطب الراعى؛ ويخبره أن جرته المنكسرة ترميزاً لفشل أحلامه، إنما تتناثر فوق رأس المتحدث؛ ويجمع حطامها ليرى غده فى سمن الأمس المندلق من الجرة، ضائعاً هو الآخر.

وإذا ما اعتبرنا قصة (الراعى والجرة) متناً لهذه الحكاية الشعرية؛ فإن ثمة سلسلة من المتون والمبانى تتسلسل كالآتى:

١- متن سردى للحكاية قبل صوغها النثرى.

٢- مبنى سردى ينجز فى أثناء صوغها نثرياً.

٣- متن شعرى قبل النظم.

٤- مبنى منظوم.

ولا شك أن ما يضيع أو يُفقد أو يُعدل، ليس بالقليل عبر هذه العمليات. وسنلاحظ فى (صيحة الجرار) وجود الأغنام - كمصدر للسمن: مادة الحلم - بشكل واضح،

فيما تختصره الحكاية الشعبية، وتركز على الراعي وأحلامه وخيالاته، كما أن الشاعر قد ضخم المفارقة الحاصلة فى استخدام الراعى لعصاه، كي يزجر خراف الأحلام التى راحت تضج من حوله(١).

ولكن تعديلاً أكبر سنلاحظه في سونيتة أخرى هى (الوادى الكبير) حيث يقوم حسب الشيخ جعفر بانتقاء نسخة معينة من قصة مشهورة، ترد فى أكثر من مصدر، منها (خرافات إيسوب) و (كتاب الأذكياء) لابن الجوزى.

وسوف نورد هنا نص الحكاية فى هذين المرجعين:

إيسوب(٢)

● «خرج أسد وثعلب وحمار للصيد معًا. وسرعان ما حصلوا على غنيمة كبيرة. وطلب الأسد إلى الحمار أن يقسمها بينهم، فقسمها الحمار إلى ثلاثة أكوام متساوية. وبتواضع جم طلب إلى الآخرين

ابن الجوزى(٣)

● «حدثنا المعافى بن زكريا قال: زعموا أن أسدًا وذئبًا وثعلبًا اصطحبوا فخرجوا يتصيدون. فصادوا حمارًا وظبيًا وأرنبًا فقال الأسد للذئب: أقسم بيننا صيدنا. قال: الأمر أبين من

---

(١) ترد فى (خرافات إيسوب) حكاية مشابهة، عنوانها (بائعة اللبن ودلوها) تحكى قصة فلاحة، تراودها الأحلام، وهى تسير عائدة بدلو اللبن فوق رأسها، وتتخيل أنها ستبيع الزبد، وتشترى بيضًا، يُفقس عن دجاج كثير، وإذ تصبح صاحبة مزرعة للدواجن، يقع الفتيان فى غرامها، لكنها ستهز لهم رأسها رافضة.. وإذ تحرك رأسها، يسقط الدلو.. يُنظر: خرافات ايسوب. ج١، ص٤٧،

وترد فى (حكايات لافونتين) تحت عنوان (القروية وجرة الحليب) بصيغة مشابهة، إذ تحلم البنت وعلى رأسها جرة الحليب، بأنها إذ تبيع حليبها سوف تشترى بيضًا، يفقس فراخًا، وتشترى بما تبيعه منها نعجة صغيرة، تبيعها حين تكبر وتشترى بقرة وعجلها، يتقافزان.. وتروح فى نشوة أحلامها تقلد البقرة والعجل فى تقافزهما، فتقع الجرة أرضًا، ينظر: المصادر الشرقية لحكايات لا فونتين، الملحقات، ١٦ ونلاحظ بعد قراءة القصة فى المرجعين أن حسب أقرب إلى حكاية لا فونتين، حتى من رواية (كليلة ودمنة) لقصة الراعي وجرته فى باب (الناسك وابن عرس). ينظر: ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص٨٢.

(٢) خرافات ايسوب، ج٢، ص١٢٥.

(٣) ابن الجوزى: كتاب الأذكياء، باب «ما ضربته العرب والحكماء مثلاً على ألسنة الحيوان البهيم مما يدل على الذكاء»، ص٢٤٢.

أن يختارا فانفجر الأسد غضبًا، ووثب على الحمار ومزقه إربًا. ثم حدق إلى الثعلب، وأمره أن يعيد التقسيم من جديد، ولم الثعلب كل الغنيمة فى كوم واحد وجعله من نصيب الأسد، وأبقى لنفسه أصغر قطعة، قال الأسد: يا صديقى العزيز، كيف استطعت أن تدرك كنهها جيداً؟ أجاب الثعلب: لقد تلقيتُ من الحمار درسًا.

● السعيد... من اتعظ ببلايا غيره».

ذلك. الحمار لك، والأرنب صيدنا لأبى معاوية، والظبى لى. قال: قاتله الله! ما أجهله بالقسمة! ثم قال: هات أنت. فقال الثعلب: يا أبا الحارث، الأمر أوضح من ذلك. الحمار لغدائك، والظبى لعشائك، وتخلل بالأرنب فيما بين ذلك. قال الأسد: ويحك ما أقضاك! من علمك هذه القضية؟ قال: رأس الذيب النادر بين عينى».

● قال: رأس الذئب النادر بين عينى».

وإذا ما طالعنا سونيتة (الوادى الكبير) لحسب، فسنجد أنه اختار نظم أيسوب للحكاية أى أن ابطالها هم (الأسد والثعلب والحمار) وليس للذئب ذكر هنا. فالظاهر أن الشاعر اختار النسخة التى يكون الحمار – وهو رمز للجهل المطبق – حكمًا أو مقسمًا، لأنه لن يتأثر بموقع الأسد كملكٍ للغابة، وأقوى حيواناتها، وسوف يفعل ما يوجبه المنطق فى قسمة عادلة كهذه، وهو أن توزع غنيمة الصيد على الثلاثة بالتساوى.

وسنطالع أولا نص حسب (الوادى الكبير)(١):

خرج الحمار مع ابن آوى والأسد
فى رحلة للصيد، فى الوادى الكبير
يجرى وراءهما، ويحتمل الفرائس والعدد
ويجئ للظمآن بالماء النمير

* * *

(١) فى (أعمدة سمرقند): ص٧٣.

فإذا ترجل ركبهم، تحت انحدار السنديان
أمر الحمار الليثُ: (اقسم بيننا ياقنطروس)
فانكب يعدل بينهم، فتكدر الأسد المهان
وأطاح بالرأس الحكيم، بوثبة، فوق الرؤوس

* * *

ودعا ابن آوى أن يعيد الكيل بينهما فكال
عجلا يكوم كل شيء تحت أقدام الهمام
واستل خيطًا ناحلاً، هو كل حصته، وقال:
(على بما قسمت يدى أنصفت فى فقه الأنام)

* * *

فتبسم الليث العبوس: (وقد عدلت فلا غبار
فمن المعلم بافتى؟) فأجابه: (رأس الحمار!)

إننا لا نكاد نعثر على راوٍ فى هذه الحكاية المنظومة، فالسرد موضوعى، وبنية الحكاية مرهونة بالزمن الماضى بدءًا من بيتها الأول (خرج الحمار...).

وحتى نهايتها (فأجابه...)، ولكن غياب الراوى أو ابتعاده عن المشاركة فى الأحداث، يعطيه وظيفة بنائية هى تحديد زاوية النظر إلى الأحداث وتوجيهها كوسيط بين الشاعر والمروى له، والإسهام فى ترابط أفعال السرد وتتابعها بهذه الطريقة التى ظهرت بها. يصبح الغياب إذن متكافئًا بين الراوى والمروى له، وهذه إحدى أبرز مزايا الحكاية الشعرية أو قصيدة الحكاية.

ولعل العنوان (الوادى الكبير) يبرز وجهة النظر بشدة. فالشاعر يختار المكان كمهيمنة مفتاحية أو استهلال يتصدر النص. فالوادى الذى نزل إليه الصيادون الثلاثة

(الأسد، الحمار، الثعلب) هو المتصدر موصوفًا بالكبير، فهو الأرض التى يدور عليها الصراع، متطورًا من الرحلة – طلبًا للصيد – والشراكة فى العمل، ثم القسمة والتباعد أو الصراع. والتأويل هنا يسمح بأستذكار (أرض واسعة) يتصارع عليها البشر فى أى وادٍ من وديانهم الكثيرة الواسعة. ورغم أن (الحمار) هو الفاعل النحوى الأول الذى يقوم بفعل الخروج فى أول أفعال السرد فى القصيدة، فإن مهمته – داخل الحكاية – لا ترشحه فاعلاً دلاليًا. فهو يجرى وراءهما – وراء الأسد والثعلب – ويليهما فى الأهمية. وكذلك فى التقديم والتأخير فى البيت السادس (أمر الحمار الليث) فالحمار مأمور رغم أنه مقدم على الأسد الموصوف بإحدى صفاته. لكن الأسد واضح التسلط رغم أن ذكره فى النص يرد بتردد أقل من الحمار مثلاً. حيث يشار إلى الأسد خمس مرات، وللحمار ست، وللثعلب ثلاث. وهذا احتيال سردى لتقديم الحمار دلاليًا لأنه ضحية، فضلاً عن استهلال الحكاية بخروجه وانتهائها برأسه. لكن الحمار لا يقدم أى تلفظ أو محاورة فى النص. فثمة جملتان مسندتان إلى الأسد واثنتان إلى ابن أوى، ويتحصل لنا على مستوى القراءة التأويلية أن الحمار ضحية فى فعل الصيد، وليس صياداً، رغم أنه يتصدر أصحابه فى انجاز فعل الخروج إلى الصيد. وقد قام حسب بحذف وتعديل واضحين. فهو لم يذكر مثلاً ماذا الصيادون الثلاثة، ولم يسم أى صيد يقتسم بينهم. كما أنه حذف زمن القسمة ومكانها، فحين يذكر إيسوب أنها جرت بعد (عودتهم من الغابة)، ويصمت ابن الجوزى عن الزمان والمكان، يختار حسب أن تجرى القسمة بعد الصيد مباشرة وعلى أرض الوادى الكبير نفسه!

لقد أفلح حسب فى إظهار البناء العقلانى للحكاية الحيوانية الخيالية، وبهذا أنجز (الخصوصية التعليمية أو الحكمية) لنص الحكاية المنظومة، فتحولت الأحداث إلى جمل قصيرة مشحونة بالدلالة، مختزلة ومقتصدة لفظيًا، محاطة بتوترات التقديم والتأخير، واستثمار شكل السونيتة وما فيها من انتظام ووحدات إيقاعية ووقفات. وهنا نسجل ملاحظتنا الإيقاعية حول قوافى القصائد الحكائية، فهى لدى حسب مقيدة دائمًا وبأطراد، وكأنها ترهن المعنى فى وحدة قصيرة يمثلها البيت المقيد؛ ليكتمل ضمن عناصر الحكاية الأخرى ومعانيها. إضافة إلى ما يخلقه نظام الازدواج فى التقفية داخل السونيتة بالتناوب،

وختامها بالتتابع، من إيقاع يوازى تقسيم النص إلى ثلاث رباعيات ودوبيت خلاصى أو ختامى.

وفى (أعمدة سمرقند) بعض القصائد الحكائية على النظام الإيقاعى للسونيتة، ولكن بموضوعات عصرية مثل (دون كيخوت) و (أوفيليا...) و (أغنية كارامازوف الأخيرة)، وموضوعات تعتمد أخبار الشعراء (ليلى والمجنون) (وضاح اليمن) أو بعض أخبار الحمقى والمجانين (بهلول) التى تتخذ شكل قناع حكائى يتحدث فيه الشاعر بصوت الشخصية بطل الحكاية.

ولا نريد أن نسرف فى التأويل إذ نعد عودة حسب إلى هذا المعين الحكائى، والشكل القديم المناسب له إيقاعياً؛ ضرباً من مجافاة العالم القائم والنأى عن مفرداته وصوره وموضوعاته، كما فعل المعرى - مثلاً - فى اللزوميات، حيث عوض بالوحدة والعزلة عن الخارج؛ وزاد قيود القصيدة وبالغ فى تغريبها وتعويصها تعبيراً عن هذه الوحشة التى رضى بها واختارها عامداً.

وإذ نصل إلى مرحلة ديوان (كران البور) فإننا نجد الشاعر قد أوغل فى تغريب اللغة قاموسياً، حتى أن هوامش الصفحات تمتلئ بالمفردات العسيرة التى هى فى حاجة للشرح، ولا ينكر الشاعر أنه كان يصر فى هذا الديوان، إصراراً غريباً على استخدام المفردات الميتة دلالياً، ويحاول «بعث الحياة فى بعض المفردات القديمة التى بدت (للشاعر) ملأى بالرنين الجمالى الدافق رغم اختفائها تحت الركام الهائل من المفردات الباهتة المتداولة. إنها لعبة فنية. أخرى نحاول من خلالها القبض على الأزمنة الشعرية المتعددة[١].

و (الكران) «هو العدو وقيل الصنج»[٢]. وإسناده إلى (البور) يعنى المعزف البائر، وهو يعضد دراما (القول بلا عمل) التى أكدتها المقتطفات التى ضمنها حسب من المأثورات ووضعها فى مدخل ديوانه. فكأنه يعتذر بذلك الاختيار، وبالعنوان، عن قول يقال بلا عمل،

(١) حوار مع الشاعر، سابق: ص١٩.

(٢) حسب الشيخ جعفر: كران البور، هامش ص١٠٨، والقصيدة تحمل عنوان الديوان.

ويروح يوغل في الوعورة، متعمداً من المفردات ما كان مجهوراً يعافه الذوق أيضًا، كقوله في سونيتة (قراءة روسو)[1] والطريق أنها تخص جان جاك روسو:

لا الكوخ والطرخون.. لي مدر الصفيحة

بغشت وأوعد قازح بالشطء ربدتها الشحيحة

فلا أحسب الشرح الذي قدمه الشاعر للمفردات، يفلح في دمج قراءة القارئ المعاصر بهذه الألفاظ المجوجة إيقاعًا ودلالة. ولذا نجد الشاعر مضطراً في بعض الهوامش إلى القول (نحاول أن نقول...)[2] وأحسب أن هذا التغريب لا يلائم بساطة الحكاية، ووضوح مبناها المفترض، رغم أن سياق القصائد قد يجذب بعض القراء، فيرون فيها ايغالاً لغويًا رافضًا للعالم القائم، ولكن اقتطاع أي من هذه القصائد الحكائية، من سياق الديوان، سيجعل النظم مرتبكًا وناشزاً. وكان سؤال القراء والنقاد مشروعًا وواردًا حول مدى صلاحية هذه التجارب التي يقول الشاعر أنها محاولة للقبض على الأزمنة الشعرية المعتمدة، ولكن لغتها وأجواءها وصورها، مرهونة بزمن واحد بعيد عن عصرنا، وذلك عكس ما فعله في تجاربه الحديثة المدورة التي كان مولدها الفكري والفني هو المحاولة للقبض على الأزمنة المتعددة أيضًا، ومزجها أو دمجها في لحظة شعرية واحدة. وقد قرأنا للشاعر مؤخرا ما يمكن أن نعده خروجًا تدريجيًا على نظام السونيتات واللغة المتحجرة. ومثال ذلك قصائده القصيرة (أغربة وأتربة)[3] ذات الجو الحكائي الواضح، إذ هي صفحات من مشروع شعري يعكف الشاعر على إنجازه عن شيخ عربي في مكان غريب واسمه الشيخ الساهي بن يقظان (ولنلاحظ دلالة الاسم، وما فيه من تناقض بين اليقظة والسهو. ونسبة الكلام إلى الشيخ، يعزز

(١) نفسه: ص١٢٣.

(٢) نفسه: هامش ٧، ص٩.

(٣) مجلة الأقلام العدد ٤-٦، بغداد ١٩٩٥ م، ص١٩-٢١.

الطابع الحكائى للقصائد، وهى مقدمة بأسلوب القناع غالبًا، فصوت الشيخ هو المتكلم. ومن أهم هذه القصائد قصيدة (الجنية) التى يقول الشيخ أنها:

خرجت إلى من اللفائف والدخان

جنية فى مثل أردية القيان

ويشيع جو سحرى فى الحكاية، إذ أن خروجها شبيه بخروج المارد من قمقمه أو انبثاقه من مصباح علاء الدين. وغيابها خرافى كذلك[1]. وأعتقد بناءً على قراءة مراحل حسب الشعرية الحكائية أنه سيطور استثمار الحكاية رجوعًا إلى قصيدة حديثة تستفيد من التناص مضمونًا وفنًا؛ ولا تكتفى بتغريب الحكاية وتقعير لغتها وصورها وإيقاعاتها، مما يعطل مهمة السرد المتوخاة فى قصيدة الحكاية.

---

(١) فى (أغربة وأتربة) نماذج أخرى، يطول بنا مقام الوقوف عندها؛ نشير هنا إلى (سور الصين) حيث يحاور الشيخ الساهى سور الصين سائلاً إياه النصيحة! وقصيدة (الطوفان) و (زامر الريح) وهى مكتوبة بطريقة الشعر الحر التى كتب بها الشاعر دواوينه الأولى، مع تعميق الفكرة، رغم إلحاحه على القافية والتكرار..

الخاتمة

لقد حاولت دراستنا – انطلاقًا من انفتاح الأجناس الأدبية والأنواع الشائعة على بعضها خارج حدودها – أن نتقصى أنماط القص، كوجه من وجوه السرد وأقوى مظاهره وتتابع التشكلات والأبنية الشعرية فى القصيدة العربية الحديثة تحديداً .

وقد وجدنا أن الشعر العربى الحديث، يتوفر على أنماط متعددة من احتواء القص وإجراءاته وآلياته، لإدراجها فى ثنايا النص الشعرى، وتقوية بناء القصيدة، وتعزيز مستوياتها المتعددة تركيبياً وإيقاعاً ودلالة؛ وتوسعًا متنياً ينقل الخطاب الشعرى من العنائية كرؤية وموقف، إلى الدرامية وما يترتب عليها من سرد يجافى المنحى الوصفى الذى ساد معظم القصائد السابقة على صعود التحديث وترسخه فى الشعر العربى .

واقتضى ذلك أن نبدأ بباب تمهيدى من فصلين : عرضنا فى الأول ما ألحقته الحداثة من ضعف فى الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع الأدبية، مما يترتب عليه تبدل واضح فى شعرية النص الشعرى، والخصائص الداخلية للأنواع ذاتها، وبيّنا ما قدمه النقد الأدبى الحديث من دعم لهذا الهدم التجنيسى، عبر مفاهيم (التناص) وتعددية أشكاله وتوسعها، حتى غدًا تناصاً بين الأنواع والأجناس نفسها .

لكننا رأينا أن وجود السرد فى الشعر، لا يعنى انعدام هوية النصوص الشعرية، وحولها إلى متون قصصية، كما لم نتابع الرأى القائل بأن القص ليس إلاّ بروزاً سردياً فى الشعر . فكلا النظرتين من خلال، التكبير أو التقزيم والتصغير، تسلبان النص مركز شعريته وأساس بنائه كرؤية للعالم والأشياء، وتعبير عن موقف درامى .

وراجعنا النزوع السردى المبكر فى نصوص شعرية تراثية، لنخلص إلى أن وجود (القص) فيها لم يأخذمداه السردى، بسبب تبعيته للموقف الغنائى وهيمنة (ذات) الشاعر بقوة ووضوح .

واقترحنا فى الفصل الثانى من الباب التمهيدى قراءة سردية للقصيدة الحديثة، واكتشاف هيكلها البنائى – بتعبير نازك الملائكة . أو تشكلها وما تضم من مستويات بنائية، متجاوزين ما عرف فى شعر النهضة ومطلع القرن بالشعر القصصى أو القصة الشعرية؛ لنتوقف عند ملامح وعناصر سردية، لها دور بنائى يعزز طبيعة الشعر فى النص، ومنها : التسميات والشخصيات والفضاء المكانى والزمان وحيل السرد الممكنة كالاستباق والتأجيل والتوقف والتلخيص، وموقع الراوى والمروى له، ووجهة النظر فى المنظور السردى، والتلفظات والمحاورات وطبيعة اللغة المستخدمة لإنجاز البرنامج السردى للنص، وطاقة التناص وكيفياته، وضمائر السرد ومفرداته؛ لكننا انطلقنا أساسًا من قانون سردى معروف فى علم السرد الحديث، وهو تقسيم السرد بحسب وجود السارد (أو الشاعر فى بحثنا) إلى قسمين : سرد (ذاتى) : **Subjectif** نتتبع فيه القص من خلال عينى الراوى وزاوية نظره وما يمنح للوقائع من تأويلات وتفسيرات تتضح فى ترتيب أفعال السرد وعلاقة الشخصيات، وزوايا النظر؛ وسرد موضوعى: **Objectif** يكون الراوى فيه مطلعًا على الأحداث، عليمًا بها، رغم حياديته الظاهرة، لكنه يدير تفاصيل السرد ويوجه أحداثه من الخارج .

ولكل من القسمين الآنفين، طرائق تتنوع بحسب أسلوب السارد أو الكاتب، وهذا ما حاولنا أن نقف عنده فى الدارسة؛ حيث خصصنا الباب الثانى بفصوله الثلاثة لقصائد السرد الذاتى . وحصرناها فيما يلى .

١ – قصيدة (المرايا) كما برزت لدى أدونيس، وفرقنا بينها وبين قصائد القناع، وحاولنا استقراء التشكلات البنائية لها، وتنوعات استخدام الضمائر والشخصيات والملفوظ السردى والمحاورات، وحصرنا أنواعها المسماة وغير المسماة وموضوعاتها .

٢ – قصدة (السيرة) ونعنى بها السيرة الذاتية، فدرسنا إمكان وجودها فى الأدب عامة، والشعر خاصة، وما اسميناه (توتر قصيدة السيرة) ومنحاها الدرامى الناجم عن تنازع الذاكرة والمخيلة، والشعر والنثر، والزمن المستعاد وزمن الكتابة، وعلاقة ذلك كله بالشاعر أو الكائن السيرى . ومثلنا لذلك بإصدار سيرى حديث هو ديوان محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيداً) . مع إشارة إلى إمكان وجود ترجمة الحياة أو السيرة الغيرية التى يكتبها الشاعر عن حياة سواه كما فى عمل أدونيس (الكتاب) المخصص لرصد سيرة المتنبى من وجهة نظر الشاعر المعاصر .

٣ – قصيدة الرمز المقنع، حيث يتخذ السرد وجهة رمزية يتقنع الشاعر من خلالها برمزه المستدعى، لينجز نصه الشعرى القائم على السرد . وكانت نماذجًا التطبيقية فى هذا الفصل من شعر عبد العزيز المقالح؛ ورموزه ذات السمة المحلية والعربية والإنسانية .

أما فى الباب الثالث فقد حصرنا ثلاث أنماط من القصائد ذات السرد الموضوعى وهى :

١ – القصيدة المطوّلة الحديثة بكونها شيئًا عن القصة الشعرية لوجود الشاعر السارد فى موضع بعيد عن الأحداث، وموجّه لسيرها وتصاعدها وتسلسلها . وأخذنا (المومس العمياء) لبدر شاكر السياب مثالاً درسناه بآليات السرد وإجراءاته الممكنة فى الشعر .

٢ – قصيدة الواقعة التاريخية التى تستفيد من حدث تاريخى متكامل لتنقله إلى حيز الحاضر دون تصريح مباشر . وقد وجدنا شعر أمل دنقل أفضل مثال تطبيقى على ماذهبنا إليه فى الجانب النظرى .

٣ - قصيدة الحكاية التى انصرف إليها شاعر ستينى من العراق هو حسب الشيخ جعفر، وتتبعنا إمكان وجود الحكاية بأنواعها شعبية وخرلفية فى النص الشعرى الحديث .

ولعلنا بهذه الإشارات والتطبيقات قد نبهنا إلى ما يمكن أن يهبه السرد كنزوع وموقف ورؤية للنص الشعرى الحديث فيغنيه ويقوّى خطابه، دون أن يفقده هوية الشعر وطاقته ومزاياه .

المصادر والمراجع

أولاً - الكتب

• **إبراهيم (د. عبد الله) :**

- السردية العربية – بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٢ .

• **أبو ديب (د. كمال) :**

- جدلية الخفاء والتجلى – دراسات بنيوية فى الشعر، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٩٤ .

• **إدل (ليون) :**

- فن السيرة الأدبية، ترجمة صدقى حطاب، مؤسسة الحلبى وشركاه، القاهرة ١٩٧٣ .

• **أدونيس (على أحمد سعيد) :**

- أبجدية ثانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩٤ .
- الأعمال الشعرية الكاملة – المجلد الأول–، ط٤، دار العودة، بيروت ١٩٨٥ .
- الأعمال الشعرية الكاملة – المجلد الثانى–، ط٤، دار العودة، بيروت ١٩٨٥ .
- الكتاب :.أمس المكان الآن –١–، دار الساقى، لندن ١٩٩٥ .

– مقدمة للشعر العربى، ط٣، دار العودة، بيروت ١٩٧١ .

● **أرسطو طاليس :**

– فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوى، ط٢، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣ .

● **إسماعيل (د. عز الدين) :**

– الشعر المعاصر فى اليمن – الرؤية والفن، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٧٢ .

– (من الكلاسيكية الجديدة إلى الواقعية)، ضمن كتاب (عبد العزيز المقالح – إضاءات نقدية)، يُنظر : مجموعة من الكتاب فى أدناه .

● **الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) :**

– ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق الدكتور م. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، القاهرة ١٩٥٠ .

● **إليوت (ت . س) :**

– مقالات فى النقد العربى، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة د.ت.

● **أوفيد :**

– مسخ الكائنات – ميتامورفورزس – التحولات، ترجمة ثروت عكاشة، ط٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٩٩٢ .

● **إيسبورغ (وجماعة) :**

– موسوعة نظرية الأدب، القسم الأول، ترجمة د. جميل نصيف، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦ .

• **إيسوب :**

- خرافات إيسوب، ج١ - ج٢، ترجمة عبد الفتاح الجمل، ط٢، دار الفتى العربى، القاهرة ١٩٨٧ .

• **باث (أكتافيو) :**

- (المجهول من لدن ذاته)، مقدمة لكتاب : نشيد بحرى، شعر فرناندو بيسوا، ترجمة المهدى إخريف، آفاق الترجمة -٦ -، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٥ .

• **باختين (ميخائيل) :**

- (القول فى الحياة والقول فى الشعر - مساهمة فى علم شعر اجتماعى)، ضمن كتاب : مداخل الشعر - ثلاث دراسات، ترجمة أمينة رشيد وسيد البحراوى، آفاق الترجمة -د١-، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩ .

- قضايا الفن الإبداعى عند ديستويفسكى، ترجمة د. جميل نصيف التكريتى، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦ .

• **باروت (محمد جمال) :**

- الشعر يكتب اسمه، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨١ .

• **البحراوى (د. سيد) :**

- (الحداثة العربية فى شعر أمل دنقل)، ضمن كتاب : دراسات نقدية فى أعمال : السياب - حاوى - دنقل - جبرا، ينظر فى أدناه : صالح (فخرى) .

- فى البحث عن لؤلؤة المستحيل - دراسة لقصيدة أمل دنقل : (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٨٨ .

● برنار (سوزان) :

– قصدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة د. دهير مغامس، دار المأمون، بغداد ١٩٩٢ .

● بروب (فلاديمير) :

– مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة أبو بكر باقادر وأحمد نصر، النادى الأدبى الثقافى، جدة ١٩٨٩ .

● بشبندر (ديفيد) :

– نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦ .

● البصرى (عبد الجبار داود) :

– بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، ط٢، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦ .

● بلاطة (د. عيسى) :

– بدر شاكر السياب – حياته وشعره، ط٣، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٨١ .

● بنيس (محمد) :

– الشعر العربى الحديث – بنياته وإبدالاتها، ج٤ مساءلة الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٩١ .

● **البياتى (عبد الوهاب) :**

- الأعمال الشعرية ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر وغاليرى الفينيق، عمان الأردن ١٩٩٥ .

● **تودوروف (تزفيتان) :**

- باختين - المبدأ الحوارى، ترجمة فخرى صالح، آفاق الترجمة - ١٤ -، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٦ .

- الشعرية، ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة، ط٢ ، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٩٠ .

- مفهوم الأدب، ترجمة د. منذر عياشى، النادى الأدبى الثقافى، جدة ١٩٩٠ .

● **جبرا (جبرا إبراهيم) :**

- الأسطورة والرمز - دراسات لخمسة عشر ناقداً، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠ .

- (من شباك وفقية إلى المعبد الغريق) ضمن كتاب : السياب فى ذكراه السادسة، يُنظر : جماعة فى أدناه .

- النار والجوهر - دراسات فى الشعر، دار القدس، بيروت ١٩٧٥ .

● **الجرادى (د. إبراهيم) :**

- الحداثة المتوازنة - عبد العزيز المقالح . الحرف - الذات - الحياة، إعداد وتقديم، منشورات الرائى، موسكو صنعاء ١٩٩٥ .

● **جماعة (مصطفى ناصف وآخرون) :**

- النص المفتوح - قراءة فى شعر عبد العزيز المقالح، دار الآداب، بيروت ١٩٩١ .

● جماعة (وزارة الثقافة العراقية) :

– السياب فى ذكراه السادسة، دار الحرية، بغداد ١٩٧١ .

● الجوزو (د. مصطفى) :

– نظريات الشعر عند العرب – الجاهلية والعصور الإسلامية –١ –، دار الطليعة، بيروت ١٩٨١ .

● ابن الجوزى (أبو الفتوح عبد الرحمن) :

– كتاب الأذكياء، ط٣، بيروت د . ت .

● جينيت (جيرار) :

– جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٦ .

● جينيت (جيرار) وآخرون :

– نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجى مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمى والجامعى، الدار البيضاء ١٩٨٩ .

● حديدى (صبحى) :

– هذا الكتاب – غلاف ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً)، يُنظر : درويش فى أدناه .

● الحديثى (بهجة عبد الغفور) :

– أمينة بن أبى الصلت – حياته وشعره – دارسة وتحقيق، وزارة الإعلام سلسلة كتب التراث ٤١، بغداد ١٩٧٥ .

● حلاوى (د. يوسف) :

– الأسطورة فى الشعر العربى، دار الحداثة، بيروت ١٩٩٢ .

– الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر، دار الآداب، بيروت ١٩٩٤ .

● الخراط (إدوار) :

– الكتابة عبر النوعية – مقالات فى ظاهرة القصة – القصيدة ونصوص مختارة، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٤ .

● الخطيب (إبراهيم) :

– نظرية المنهج الشكلى – نصوص الشكلانيين الروس، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين، الرباط – بيروت ١٩٨٢م .

● الخطيب (د. حسام) :

– (تقنية النص التكوينى ومغامرة مع نص درويش) ضمن كتاب : الشعر العربى فى نهاية القرن، ينظر : صالح (فخرى) فى أدناه .

● الخليل (على) :

– (عودة وضاح اليمن – إضافة جديدة) ضمن كتاب : عبد العزيز المقالح، إضاءات نقدية، ينظر مجموعة من الكتاب العرب فى أدناه .

● الختياط (د. جلال) :

– الأصول الدرامية فى الشعر العربى المعاصر، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٧٣ .

● خير بك (د. كمال) :

– حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، المشرق للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٢ .

● داغر (د. شربل) :

– الشعرية العربية الحديثة – تحليل نصى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٨٨ .

● درويش (محمود) :

– أحد عشر كوكبًا على المشهد الأندلسى، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩٢ .

– حصار لمدائح البحر، ط٢، دار العودة، بيروت ١٩٨٥ .

– لماذا تركت الحصان وحيدًا، دار رياض الريس، لندن ١٩٩٥ .

– مأساة النرجس وملهاة الفضة، دار رياض الريس، لندن ١٩٨٩ .

– هى أغنية هى أغنية، دار الكلمة للنشر، بيروت ١٩٨٦ .

– ورد أقل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧ .

● دنقل (أمل) :

– الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولى، القاهرة ١٩٩٥ .

● ديرلاين (فردريش فون) :

– الحكاية الخرافية نشأتها – مناهج دراستها – فنيتها، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، مكتبة غريب، القاهرة ١٩٨٧ .

• **رايتر (وليم) :**

– الأسطورة والأدب، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩١ .

• **الزمر (د. أحمد قاسم) :**

– ظواهر أسلوبية فى الشعر الحديث فى اليمن – دارسة وتحليل، مركز عبادى للدراسات والنشر، صنعاء ١٩٩٦ .

• **سعيد (خالدة) :**

– حركية الإبداع – دراسات فى الأدب العربى الحديث، دار العودة، بيروت ١٩٨٩ .

• **سعيد (على أحمد) :**

– يُنظر : أدونيس فى أعلاه .

• **سلدن (رامان) :**

– النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور، سلسلة آفاق الترجمة ١، القاهرة ١٩٩٥ .

• **سليمان (نبيل) :**

– فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٤ .

• **سويدان (د. سامى) :**

– فى دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت ١٩٩١ .

● السياب (بدر شاكر) :

- ديوان بدر شاكر السياب، م١ وم٢، دار العودة، بيروت ١٩٧٤ .

● شاكر (جميل) :

- مدخل إلى نظرية القصة، ينظر : المرزوقى (سمير) فى أدناه .

● الشرع (د. على) :

- بنية القصيدة القصيرة فى شعر أدونيس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٧ .

- الفكر البروميثى والشعر العربى الحديث، منشورات جامعة اليرموك، الأردن ١٩٩٣ .

● الشرفى (محمد) :

- (المقالح شاعر الحزن والثورة) ضمن كتاب : (عبد العزيز المقالح - إضاءات نقدية)، ينظر مجموعة من الكتاب العرب فى أدناه .

● شولز (روبرت) :

- السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٤ .

● الشيخ جعفر (حسب) :

- الأعمال الشعرية (١٩٦٤ - ١٩٧٥)، دار السئون العامة، بغداد ١٩٨٥ .

- أعمدة سمرقند، دار الآداب، بيروت ١٩٨٩ .

- كران البور، دار الشئون الثقافية، بغداد ١٩٩٣ .

• صالح (فخرى) :

- دراسات نقدية فى أعمال السياب، حاوى، دنقل، جبرا، تحرير وتقدم . الحلقة النقدية فى مهرجان جرش الرابع عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٦ .

- الشعر العربى فى نهاية القرن، الحلقة النقدية فى مهرجان جرش الخامس عشر، تحرير وتقديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٧ .

• الصكر (حاتم) :

- الأصابع فى موقد الشعر - مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦ .

- الشعر والتوصيل، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٨ .

- كتابة الذات - دراسات فى وقائعية الشعر، دار الشروق، عمان ١٩٩٤ .

- ما لا تؤديه الصفة - المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت ١٩٩٣ .

• ابن طباطبا (محمد بن أحمد العلوى) :

- عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٢ .

• عباس (د. إحسان) :

- اتجاهات الشعر العربى المعاصر، عالم المعرفة، الكويت ١٩٧٨ .

- بدر شاكر السياب - دراسة فى حياته وشعره، ط٤، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٨ .

- فن السيرة، ط٢، دار الثقافة، بيروت د . ت .

● **عثمان (اعتدال) :**

– إضاءة النص – قراءات فى شعر أدونيس وآخرين، دار الحداثة، بيروت ١٩٨٨ .

● **عصفور (د. جابر) :**

– قراءة التراث النقدى، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص ١٩٩١ .

– مفهوم الشعر – دارسة فى التراث النقدى، المركز العربى للثقافة والعلوم، بيروت ١٩٨٢ .

● **علوش (ناجى) :**

– مقدمة ديوان السياب، يُنظر : السياب فى أعلاه .

● **على (د. عبد الرضا) :**

– دراسات فى الشعر العربى المعاصر – القناع – التوليف – الأصول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٥ .

– نازك الملائكة الناقدة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٥م .

● **عوض (د. لويس) :**

– بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩ .

- **العيد (د. يمنى) :**

– الراوى : الموقع والشكل – بحث فى السرد الروائى، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦ .

– (شعر المقالح مرجعيته وشعريته) ضمن كتاب : النص المفتوح، يُنظر : جماعة فى أعلاه .

تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى، دار الفارابى، بيروت ١٩٩٠ .

- **الغذامى (د. عبد الله محمد) :**

– المشاكلة والاختلاف – قراءة فى النظرية العربية وبحث فى الشبيه المختلف، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٤ .

- **فضل (د. صلاح) :**

– الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت ١٩٩٥ .

– (الأسلوب السينمائى فى شعر أمل دنقل) ضمن كتاب : دراسات نقدية، ينظر : صلاح (فخرى) فى أعلاه .

– بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٢ .

– إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة د . ت .

- **القرشى (د. رياض) :**

– النقد الأدبى الحديث فى اليمن – النشأة والتطور، مكتبة الجيل الجديد، صنعاء ١٩٨٩ .

● القرطاجنى (حازم) :

– منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامى، بيروت ١٩٨٦ .

● الكبيسى (طراد) :

– كتاب المنـزلات، ج١ منزلة الحداثة، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٢ .

● الكركى (د. خالد) :

– الرموز التراثية فى الشعر العربى الحديث، دار الجيل – مكتبة الرائد، بيروت – عمان ١٩٨٩ .

● كريستيفا (جوليا) :

– علم النص، ترجمة فريد الزاهى، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٩١ .

● كمال الدين (د. جليل) :

– (عودة وضاح اليمن) ضمن كتاب : النص المفتوح، يُنظر : جماعة فى أعلاه .

● الكيلانى (د. مصطفى) :

– فى الميتا – لغوى لا والنص والقراءة دار أمية، تونس ١٩٩٤ .

● لافونتين :

– حكايات من لافونتين، اختيار وترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار ثقافة الأطفال، بغداد ١٩٨٧ .

● لحمدانى (حميد) :

– بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى، بيروت ١٩٩١ .

● لؤلؤة (د. عبد الواحد) :

- البحث عن معنى - دراسات نقدية، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣ .

● مارتينيز (مارى وجيرار) :

- المصادر الشرقية لحكايات لافونتين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت د . ت .

● ماى (جورج) :

- السيرة الذاتية، ترجمة محمد القاضى وعبد الله صولة، قرطاج، تونس ١٩٩٢ .

● مجموعة من الكتاب العرب :

- عبد العزيز المقالح - إضاءات نقدية، دار العودة، بيروت ١٩٧٨ .

● مراشدة (عبد الرحيم) :

- أدونيس والتراث النقدى، دار الكندب للنشر، عمان ١٩٩٥ .

● مرتاض (د. عبد الملك) :

- الميثولوجيا عند العرب - دارسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، تونس ١٩٨٩ .

● المرزوقى (سمير وجميل شاكر) :

- مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس ١٩٨٥ .

● مريدن (د. عزيزة) :

- القصة الشعرية فى العصر الحديث، دار الفكر، بيروت ١٩٨٤ .

● مشبال (محمد) :

- مقولات بلاغية فى تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط ١٩٩٣ .

● مفتاح (د. محمد) :

- دينامية النص (تنظير وانجاز)، ط٢، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٠ .

● المقالح (د. عبد العزيز) :

- أبجدية الروح، المركز المصرى العربى، القاهرة ١٩٩٦ .

- أزمة القصيدة العربية - مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت ١٩٨٥ .

- أوراق الجسد العائد من الموت، دار الآداب، بيروت ١٩٨٦ .

- الخروج من دوائر الساعة السليمانية، دار العودة، بيروت ١٩٨١ .

- ديوان عبد العيز المقالح، دار العودة، بيروت ١٩٧٧ .

- الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت ١٩٨١ .

- الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل، بيروت ١٩٧٨ .

● المقدادى (د. قاسم) :

- هندسة المعنى فى السرد الأسطورى الملحمى - جلجامش، دار الشؤال، دمشق ١٩٨٤ .

● ابن المقفع (عبد الله) :

- كليلة ودمنة، كتاب الشعب، القاهرة ١٩٨٧ .

● مكى (د. صادق) :

- ملاح الفكر الدينى فى العصر الجاهلى، دار الفكر اللبنانى، بيروت ١٩٩١ .

● الملائكة (نازك) :

– شظايا ورماد، ط٢، المكتب التجارى، بيروت ١٩٥٩ .

– قضايا الشعر المعاصر، ط٥، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٨ .

● مندور (د. محمد) :

– الشعر المصرى بعد شوقى، دار نهضة مصر، القاهرة د . ت .

● الميدانى (أبو الفضل أحمد بن محمد) :

– مجمع الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة ١٩٧٧ .

● النجار (د. أحمد محمد) :

– تطور الشعر القصصى فى وصف الأوابد من العصر الجاهلى إلى العصر الأموى، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٨ .

● ابن النديم :

– الفهرست، بيروت ١٩٧٨ .

● نور الدين (صدوق) :

– حدد النص الأدبى – دارسة فى التنظير والإبداع، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٨٤ .

● النويهى (د. محمد) :

– قضية الشعر الجديد، ط٢، مكتبة الخانجى ودار الفكر، القاهرة وبيروت ١٩٧١ .

● **هولب (روبرت سى) :**

- نظرية الاستقبال - مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٢ .

● **وارين (أوستن) :**

- نظرية الأدب، ينظر : ويليك فى أدناه .

● **الولى (د. محمد) :**

- الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٠ .

● **وهبه (د. مجدى) :**

- معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤ .

● **ويليك (رينيه) :**

- مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة ١١٠، الكويت ١٩٨٧ .

● **ويليك (رينيه وأوستن وارين) :**

- نظرية الأدب، ترجمة محى الدين صبحى، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧ .

● **يحياوى (رشيد) :**

- مقدمات فى نظرية الأنواع الأدبية، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ١٩٩١ .

● يقطين (سعيد) :

– الرواية والتراث السردى – من أجل وعى جديد بالتراث، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٢ .

● اليوسف (يوسف) :

– (الشعر بين النطق والصمت) ضمن كتاب الحداثة المتوازنة، ينظر : الجرادى فى أعلاه .

– الشعر العربى المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٠ .

● اليوسفى (محمد لطفى) :

– فى بنية الشعر العربى المعاصر، ط٢، سراس للنشر، تونس ١٩٩٢ .

ثانيًا – الرسائل الجامعية

● الصكر (حاتم) :

– تحليل النص الشعرى الحديث فى النقد العربى المعاصر، رســالة ماجستير غير مطبوعة، كلية الآداب، جامعة بغداد ١٩٩٥ .

ثالثًا – المقالات والدراسات فى الدوريات

● أبو بكر (رنده) :

– (التجربة الشخصية كتعبير عن واقع عام فى شعر دينيس بروتس ومحمود درويش)، مجلة ألف، العدد١٧، القاهرة ١٩٩٧ .

● **إبو ديب (د. كمال) :**

- (الواحد المتعدد : البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم)، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثانى، القاهرة ١٩٦ .

● **حيدر (د. عدنان) :**

- (معلقة امرئ القيس - بنيتها ومعناها)، مجلة فصول، العدد الثانى، القاهرة ١٩٩٦ .

● **ريكور (بول) :**

- (الحياة بحثًا عن السرد)، ترجمة سعيد الغانمى، مجلة نزوى، العدد العاشر، عمان أبريل ١٩٩٧ .

● **الشيخ جعفر (حسب) :**

- (أغربة وأتربة)، مجلة الأقلام، العدد ٤ - ٥ - ٦، بغداد ١٩٩٥ .

● **صالح (فخرى) :**

- (لماذا تركت الحصان وحيداً : عن اللحظة الفلسطينية الملتبسة)، مجلة فصول، العدد الثانى، القاهرة ١٩٩٦ .

● **الصكر (حاتم) :**

- (نصوص المرايا والوجوه - الدخول فى المرايا)، مجلة أفكار، العدد ٨ - ٩، عمان الأردن آب - أيلول ١٩٩٥ .

● **طه (أحمد) :**

- (قراءة النهاية - مدخل إلى قصائد الموت فى أوراق الغرفة رقم ٨)، مجلة إبداع، العدد العاشر، القاهرة أكتوبر ١٩٨٣ .

- **العانى (د. شجاع) :**

- (السرد فى القصيدة الغنائية الحديثة)، مجلة الأقلام، العدد ٤ - ٥، بغداد نيسان أيار ١٩٩٤ .

- **العظمة (د. نذير) :**

- (شكسبير العربى). مجلة علامات، المجلد الرابع، الجزء الرابع عشر، جدة ديسمبر ١٩٩٤ .

- **العبد (د. يمنى) :**

- (السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة)، مجلة فصول، العدد الرابع، القاهرة ١٩٩٧ .

- **الغامدى (صالح معيض) :**

- (السيرة الذاتية فى الأدب العربى القديم)، مجلة علامات، المجلد الرابع، الجزء الرابع عشر، جدة ديسمبر ١٩٩٤ .

- **غزول (د. فريال) :**

- (قصص الحيوان بين موروثنا الشعبى وتراثنا الفلسفى)، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، القاهرة ١٩٩٤ .

- **القيسى (د. نورى حمودى) :**

- (الحوار فى القصيدة الجاهلية)، القسم الثانى، مجلة الأقلام، العدد السادس، بغداد حزيران ١٩٧٤ .

● لاكان (جاك) :

- (مرحلة الأنا كمشكل لوظيفة ضمير الذات)، ترجمة وليد الخشاب، مجلة ألف، العدد الرابع عشر، القاهرة ١٩٩٤ .

● المقالح (د. عبد العزيز) :

- (أمل دنقل وأنشودة البساطة)، مجلة إبداع، العدد العاشر، القاهرة أكتوبر ١٩٨٣ .

● ورنوك (ميرى) :

- (استكشاف الذات : اليوميات والسير الذاتية)، ترجمة فلاح رحيم، مجلة آفاق عربية، العدد الثالث، بغداد آذار ١٩٩٣ .

● يحياوى (رشيد) :

- حدود الأجناس الأدبية)، مجلة البيان، العدد ٢٥٩، الكويت تشرين الأول ١٩٨٧ .

● يقطين (سعيد) :

- (نظرية السرد وموضوعها فى المصطلح السردى)، مجلة نزوى، العدد التاسع، عمان يناير ١٩٩٧ .

رابعًا - المقابلات والحوارات

● أونيس :

- ينظر نورى (شاكر) فى أدناه .

• **البحراوى (د. سيد) :**

– حوار مع الشاعر أمل دنقل، أجراه د. سيد البحراوى، ونشره ملحقًا ثانيًا فى نهاية كتابة عن الشاعر، (ينظر : البحراوى فى مسرد الكتب أعلاه) .

• **بيضون (عباس) :**

– (محمد درويس : التراجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرق)، حوار أجراه عباس بيضون، مجلة مشارف، العدد الثالث، القدس تشرين الأول ١٩٩٥ .

• **درويش (محمود) :**

– ينظر : بيضون (عباس) فى أعلاه .

• **دنقل (أمل) :**

– ينظر : البحراوى (د. سيد) فى أعلاه .

– وينظر : عبد العزيز (اعتماد) فى أدناه .

• **الشيخ جعفر (حسب) :**

– ينظر : الناصرى (نصيف) فى أدناه .

• **عبد العزيز (اعتماد) :**

– (آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل)، مجلة إبداع، العدد العاشر، القاهرة أكتوبر ١٩٨٣ .

• **الناصرى (نصيف) :**

– (أحاول القبض على الأزمنة الشعرية المتعددة)، حوار مع الشاعر حسب الشيخ جعفر، أجراه نصيف الناصرى، جريدة الفينيق، العدد الثانى والعشرون، عمان الأردن ١/٤/١٩٩٧ .

• **نورى (شاكر) :**

– (أدونيس : لابد لكل شاعر مهما كان مخربًا من أن يبنى عالمه الخاص)، جريدة القدس العربى، لندن ١١ – ١٢/١/١٩٩٧ .

المؤلف فى سطور

د. حاتم الصكَر

- من مواليد بغداد .

- دكتوراه فى الأدب العربى الحديث والنقد .

- يعمل أستاذًا فى جامعة صنعاء منذ عام ١٩٩٦م .

- صدرت له عدة كتب نقدية منها :

١ - الأصابع فى موقد الشعر - مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة - بغداد ١٩٨٦ .

٢ - مواجهات الصوت القادم - دراسات فى شعر السبعينيات - بغداد ١٩٨٧ .

٣ - الشعر والتوصيل - بعض مشكلات توصيل الشعر فى شبكة الاتصال المعاصر - بغداد ١٩٨٨ .

٤ - البئر والعسل - قراءات معاصرة فى نصوص تراثية - بغداد ١٩٩٢، والقاهرة ١٩٩٨م ط٢ .

٥ - ما لا تؤديه الصفة - المقتربات اللسانية والشعرية والأسلوبية - بيروت ١٩٩٣ .

٦ - كتابة الذات - دراسات فى وقائعية الشعر - عمان - الأردن ١٩٩٤ .

٧ - رفائيل بطى وريادة النقد الشعرى فى العراق - كولونيا - ألمانيا ١٩٩٥ .

٨ - حلم الفراشة : الإيقاع فى قصيدة النثر - صنعاء .

٩ - ترويض النص : التحليل النصى فى النقد المعاصر - القاهرة .

١٠ - المرئى والمكتوب .

المراجعة اللغوية : **أحمد سراج**

الإشراف الفنـى : **محمود مراد**

المجلس الأعلى للثقافة

ينطلق هذا الكتاب في تناوله النزوع السردي في الشعر العربي الحديث بأنماطه النوعية، وتشكلاته البنائية، من الاعتقاد بأن فحص الجانب الدرامي في القصيدة العربية ظل مقتصرًا على صلتها بالمسرح ومظاهره، كالحوار، وأساليب "القناع"، و"تعدد الأصوات". فيما أهمل الجانب السردي القصصي بخاصة، وما يتخذه من مظاهر فنية وأسلوبية، وأبنية تتوسع من خلالها النصوص الشعرية الحديثة، لتستوعب القص بآلياته المتنوعة، كالشخصيات والتسميات وتعينات المكان والزمان، والحواريات والتلفظات، وأفعال السرد وأحداثه، وترابطها في حبكات رئيسية وثانوية، وغير ذلك ويُرجِع المؤلف هذا الإهمال للقص في الشعر العربي الحديث إلى بعض التصورات والاعتقادات الخاطئة، كالاعتقاد بغنائية الشعر العربي، أو بقوة الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية، أو الاعتقاد بنثرية القص الخالصة، وغيرها.

الغلاف: محمود مراد

